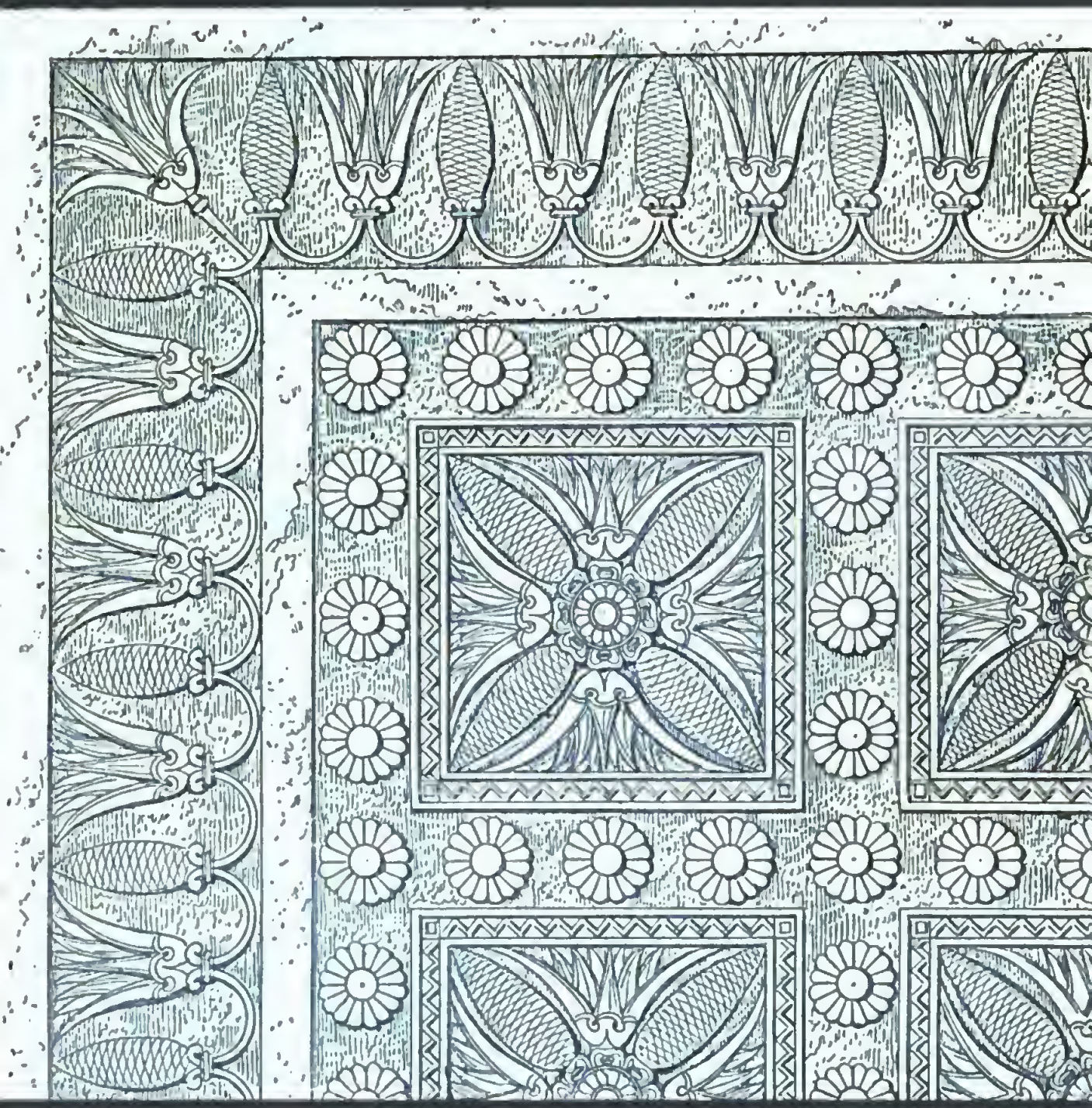
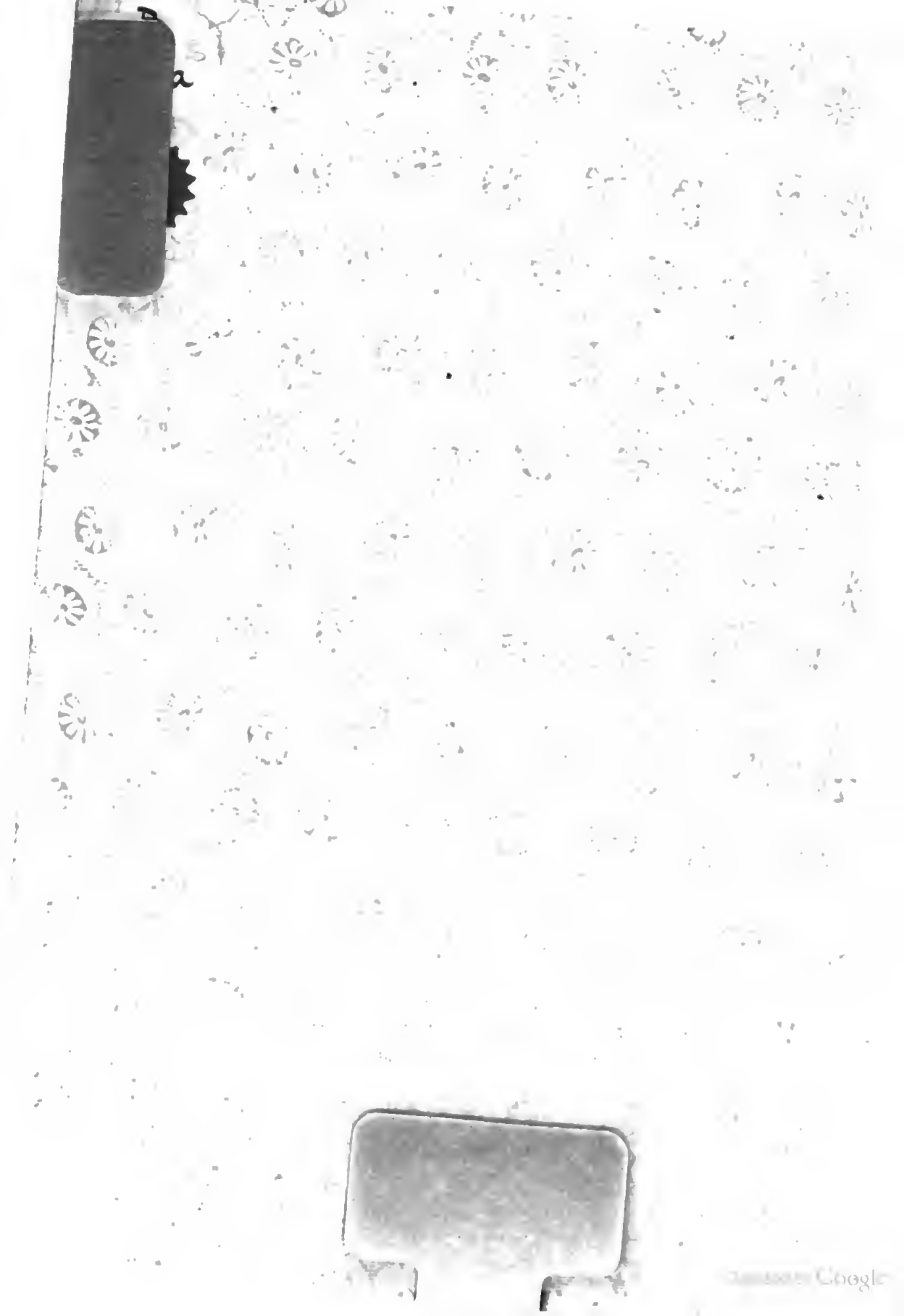


Das Kunstgewerbe im Altertum

Hugo Blümner, Otto von Schorn



302219112L

Paul Jacobsthal

Febr. 1902.

Das Kunſtgewerbe im Altertum

von

Prof. Dr. H. Blümner.

I. Abteilung.

Das antike Kunſtgewerbe nach ſeinen verſchiedenen Zweigen.

Mit 133 in den Text gedruckten Abbildungen.

Leipzig: G. Freytag. 1885. Prag: F. Tempsky.

Alle Rechte vorbehalten!

15 AUG 1958

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Erster Teil.

Das antike Kunstgewerbe nach seinen verschiedenen Zweigen.

I. Textile Kunst 12
II. Keramik 33
A. Gefäßbildnerei 35
B. Anderweitige Zweige der Keramik 89
III. Glasarbeit 97
IV. Arbeit in Holz, Elfenbein, Horn ꝛc. 110
V. Arbeit in Metall 129
A. Die verarbeiteten Metalle 130
1) Gold 130
2) Silber 151
3) Kupfer (Bronze) 162
4) Anderweitige Metalle 185
B. Metalltechnik 188
Email 207
VI. Steinschneidekunst 211
VII. Mosaik 231
VIII. Dekorative Wandmalerei 243

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen.

		Seite
Figur 1.	Schwarzfiguriges Vasenbild mit altertümlichen Frauentrachten, nach Lenormant et de Witte, Elite céramographique III, 42	17
„ 2.	Ägyptische Kleidermuster, nach Weiß, Kostümkunde, 1. Aufl. I, 33 Fig. 17.	18
„ 3.	Reichgestickte Gewandung (Medea); rotfiguriges Vasenbild nach Arch. Ztg. f. 1846. Taf. 44.	19
„ 4.	Proben griechischer Säume, aus Vasenbildern, nach Weiß, a. a. O. S. 706. Fig. 244.	20
„ 5.	Bunte Frauentracht späteren Stiles (nach einem unteritalischen Vasenbilde), nach Elite céramogr. II, 87.	21
„ 6.	Gravierter Fußboden aus Kuyundschik (Teppichnachahmung) nach Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, II, 316. Fig. 131.	22
„ 7.	Lager mit buntgewirkten Kissen und Polstern (Achill und der Leichnam des Hektor, rotfiguriges Vasenbild), nach Monum dell' Institute archeologico VIII, 27	24
„ 8.	Ägyptischer gestickter Vorhang (nach einem Wandgemälde); nach Perrot et Chipiez, a. a. O. I, 808. Fig. 540.	25
„ 9.	Ägyptische Textilmuster (nach Wandgemälden); ebd. p. 809. Fig. 541.	26
„ 10.	Gesticktes Prachtgewand, von einem assyrischen Relief, ebd. II, 771. F. 443.	27
„ 11.	Römischer Seidenstoff (aus Sitten), nach Semper, Der Stil I², 180.	32
„ 12.	Geflochtene Körbe (nach griech. Vasenbildern und Reliefs) nach Guhl und Koner, Leben der Griechen und Römer, 4. Aufl. S. 182. Fig. 201.	33
„ 13.	Ägyptisches Thongefäß nach Perrot et Chipiez, I, 819. Fig. 546.	37
„ 14.	Ägyptischer Thonteller, ebd. I, 822. Fig. 551.	38
„ 15.—17.	Assyrische Amphoren, ebd. II, 712. Fig. 368—370.	39
„ 18.	Assyrischer Thonbecher, ebd. II, 715. Fig. 376.	40
„ 19.	Assyrisches Vasenfragment, ebd. Fig. 377.	40
„ 20.—21.	Bemalter Thonkrug aus Cypern, nach Cesnola, Cypern Taf. 4, 1.	41
„ 22.	Cyprische Thonvase mit geometrischem Ornament, ebd. Taf. 5, 2.	42
„ 23.—24.	Malereien cyprischer Vasen, ebd. Taf. 94.	43—44
„ 25.	Cyprischer Thonkrug mit plastischer Verzierung, ebd. Taf. 85, 2.	44
„ 26.	Thonscherbe aus Ilion, nach Schliemann, Ilios S. 257. Fig. 53.	45
„ 27.	Thongefäß aus Ilion, ebd. S. 428. Fig. 353.	45
„ 28.—30.	Bemalte Gefäßscherben aus Mykenä, nach Schliemann, Mykenä, Taf. VIII, 30—32.	46
„ 31.	Archaisches Thongefäß aus Athen, nach Monum. d. Instit. Vol. X. tav. 40. 1.	49
„ 32.	Archaischer Thonkrug mit orientalisierender Malerei. ebd. tav. 5.	51—52
„ 33.	Archaisches Thongefäß mit orientalisierender Malerei (sog. Dodwell-Vase) nach Kunsthistor. Bilderbogen. Taf. 30, 3.	53
„ 34.	Schwarzfigurige Vase nach Lau, Griech. Vasen. Taf. 11, 1.	56
„ 35.—38.	Ornamente schwarzfiguriger Vasen, ebd. Taf. 10,2a; 11,5; 11,7 u. 11,8.	58—59
„ 39.	Rotfigurige Vase des hohen Stiles, nach Kunsthistor. Bilderbogen. Taf. 30,7.	60
„ 40.	Rotfigurige Vase, nach Lau, a. a. O. Taf. 26, 1.	61
„ 41.	Ornament einer rotfigurigen Vase, ebd. Taf. 24, 1b.	62
„ 42.—43.	Rotfiguriges Vasenbild des strengen Stiles (Fig. 43 die Form der Vase); nach Ann. d. Inst. XXI. tav. d'agg. J.	63—64
„ 44.—45.	Rotfigurige Vase mit Goldschmuck, nach Compte rendu de la Commiss. archéol. de St. Petersbourg p. 1873. pl. 3. Nr. 4 u. 5.	64—65
„ 46.	Attische Lekythos (Malerei auf weißem Grund), nach Kunsthistor. Bildbgn. Taf. 30, 2.	66

		Seite
Figur 47.	Rotfigurige Vase mit Schwanenhenkeln, stehender Sitt (unteritalische Technik), nach **Ann. d. Inst. XXI. tav. d'agg. J.***)	68
„ 48.—49.	Unteritalische Vasenornamente, nach Lau, a. a. O. Taf. 37, 1. u. 2.	69 70
„ 50.	Trinkhorn (Rhyton), nach Kunsthistor. Bildebogen. Taf. 30, 11.	72
„ 51.—52.	Krug in Gestalt eines Athenenkopfes, bunt bemalt, nach **Monum. d. Inst. V, 48.**	73—74
„ 53.—54.	Thongefäß in Form einer Aphrodite in der Muschel nach **Compte rendu** p. 1870, pl. 13 u. 14.	75 - 76
„ 55.	Thongefäß in Form einer Aphrodite, ebd. pl. 1, 5.	76
„ 56.—57.	Lekythos in Form einer Sphinx, ebd. pl. 1, 1—2.	77—78
„ 58.—59.	Etruskisches Bucchero-Gefäß, nach **Ann. d. Inst. Vol. XLIX, tav. d'agg. UV** Nr. 7 u. 7a.	79—80
„ 60.—61.	Etruskische Salbfläschchen, ebd. Nr. 2 u. 3.	81
„ 62.	Römischer bemalter Vase nach **Comple rendu** p. 1874 p. 83.	82
„ 63.—64.	Glasierte Gefäßscherben vom Esquilin, nach **Ann. d. Inst. Vol. LIV, tav. d'agg. A** und B.	83 - 84
„ 65.	[illegible]ische Thonschale, nach **Museo Borbon, XII, 45.**	87
„ 66.	Sog. Samische Schale, nach **Birch, hist. of anc. pottery II, 337. F. 196.**	88
„ 67.—68.	Fragmente glasierter Backsteine aus Khorsabad, nach **Perrot et Chipiez, a. a. O. II, 311. Fig. 127 u. 128.**	91
„ 69.	Griechische Gebälkverkleidung aus bemalter Terrakotta, nach **Doepfeld, Gräbner, Boemann und Niebold, Über die Verwendung von Terrakotten am Gesims und Dache griechischer Bauwerke (Berlin 1881) Taf. 1. 3.**	93
„ 70.	Römischer Friesplatte aus Terrakotta. Nach **Campana, opere in plastica, tav. 14.**	95
„ 71.	Desgl., ebd. tav. 27.	96
„ 72.	Glasgefäße aus griechischen Gräbern der Krim, nach **Antiquités du Bosphore Cimmérien pl. 77, 12 14.**	101
„ 73.	Römische Gläser, nach **Guhl und Koner a. a. O., S. 570. Fig. 453.**	102
„ 74.—75.	Römische Glasgefäße (**diatreta**), nach **Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland, Heft LIX. Taf. 2, 1 u. 2.**	106
„ 76.	Gläserne Amphora aus Pompeji, nach **Mus. Borbon. XV, 55.**	108
„ 77.	Ägyptischer Thronsessel (nach einem Wandgemälde) nach **Perrot et Chipiez, I, 843. Fig. 582.**	111
„ 78.—79.	Ägyptische Stühle von der Statuette eines thronenden Ehepaares in der Münchener Glyptothek, nach einer Originalzeichnung.	112—113
„ 80.	Ägyptischer geschnitzter Holzlöffel, nach **Perrot et Chipiez I, 844. F. 586.**	114
„ 81.	Ägyptischer Kastagnette von Elfenbein, ebd. 838. Fig. 576.	115
„ 82.	Assyrischer Thronsessel (nach einem Relief), ebd. II, 818. Fig. 337.	116
„ 83.	Fragment von der Bronzebekleidung eines assyrischen Thronsessels; ebd. II, 725 Fig. 383.	117
„ 84.—87.	Verzierte Fournierhölzer aus griechischen Gräbern der Krim, nach **Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. 79, 1 u. 2; pl. 80, 18 u. 19.**	120 121
„ 88.—89.	Griechischer Holz-Sarkophag aus der Krim, ebd. pl. 81, 6 u. 7.	125—126
„ 90.	Detail von Fig. 89, ebd. pl. 82, 2.	127
„ 91.—92.	Goldene Ohrringe aus Ninive, nach **Perrot et Chipiez II, 768. Fig. 441 u. 442.**	133
„ 93.	Goldenes Halsband aus Cypern, nach **Cesnola, Cypern Taf. 60.**	135
„ 94.	Goldener Stirnschmuck aus Troja, nach **Schliemann, Ilios S. 508. F. 685.**	137
„ 95—96.	Goldplättchen aus Mykenä, nach **Schliemann, Mykenä S. 194. Fig. 239 u. 240.**	138
„ 97.	Goldenes Diadem aus Mykenä, ebd. S. 216. Fig. 282.	139
„ 98.—100.	Goldplättchen zum Aufnähen auf Kleider, aus der Krim. Nach **Compte rendu** p. 1865, pl. 3. Nr. 2, 4 u. 6.	143
„ 101.	Desgl., nach **Compte rendu** p. 1873, pl. 3. Nr. 13.	143
„ 102.	Etruskisches Halsband aus Gold und Glasflussen, aus Vulci; nach **Monum. d. Inst. II, 7.**	147
„ 103.—104.	Etruskischer goldene Ohrgehänge aus Vulci, ebd.	148
„ 105.—106.	Etruskischer Goldring aus Vulci, ebd.	149
„ 107.	Etruskischer goldener Fibula aus Vulci, ebd.	150
„ 108.	Silberschale aus Cypern, nach **Cesnola, Cypern Taf. 51.**	154
„ 109.	Silberne Schale vom Hildesheimer Silberfund, nach **Holzer, Der Hildesheimer Silberfund. Taf. II, 1.**	159
„ 110.	Silberner Krater vom Hildesheimer Fund, ebd. Taf. III, 1.	160
„ 111.—112.	Details zu Fig. 110, ebd. Taf. III, 2 u. 3.	160
„ 113.	Silberner Becher vom Hildesheimer Fund, ebd. Taf. X, 3.	162

Digitized by Google

Seite

Figur 114. Assyrischer Metalleimer (von einem Basrelief), nach Perrot et Chipiez II, 734. Fig. 396. 165
„ 115. Assyrische Bronzeschale, ebd. p. 736. Fig. 398. 166
„ 116. Schwertgriff von einem assyrischen Relief, ebd. p. 754. Fig. 412. . . . 168
„ 117. Etruskischer Bronze-Kronleuchter aus Cortona, untere Ansicht, nach Monum. d. Inst. archeol. III, 41. 180
„ 118.—119. Seitenansicht und Profil zu 117; ebd. tav. 42. 181
„ 120. Etruskischer Bronze-Dreifuß aus Vulci; ebd. tav. 43. 183
„ 121. Bleigefäß aus Pompeji, nach Mus. Borbon. XII, 46. 187
„ 122. Bronzeplatte aus Kreta, nach Ann. d. Inst. 1880. tav. d'agg. T. . . . 188
„ 123. Goldener Stierkopf aus der Krim, nach Compte rendu p. 1873. pl. 3. Nr. 15. 195
„ 124. Bronze-Diskus aus Alba Fucense, nach Conestabile, sopra due dischi del museo di Perugia, Turin 1874, pl. 1. 198
„ 125.—126. Eingelegte Schwertklinge aus Mykena, nach Mitteilungen d. deutsch. archäol. Inst. zu Athen, VII, (1882) Taf. 8. 201
„ 127. Bisellium in eingelegter Arbeit, aus Pompeji, nach Bullet. della commiss. archeol. municipale di Roma. II, (1874) tav. 2. 203
„ 128. Wagen mit Bronzereliefs bekleidet, im Konservatorenpalast in Rom, ebd. V. (1877) tav. II. 204
„ 129. Ägyptisches Halsband aus nachgemachten Edelsteinen, nach Perrot et Chipiez, I, 835. Fig. 570. 230
„ 130. Pompejanische Wanddekoration des ersten Stiles, nach Mau, Gesch. d. dekorativen Wandmalerei in Pompeji, Taf. I oben. 253
„ 131. Pompejanische Wanddekoration des zweiten Stiles, ebd. Taf. VIII. . 256
„ 132. Pompejanische Wanddekoration des dritten Stiles, ebd. Taf. XVII. . 259
„ 133. Pompejanische Wanddekoration des letzten Stiles, nach Zahn, schönste Ornamente III, 44. 263

Eine der größten Errungenschaften der modernen Zeit auf dem Gebiete idealer Bestrebungen sind die bedeutenden Fortschritte, welche das Kunstgewerbe in den letzten Dezennien gemacht hat. Bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein hatte das Handwerk fast überall — Frankreich allein etwa ausgenommen — über dem Bestreben, billig und praktisch zu arbeiten, die Schönheit, welche jedes Erzeugnis der menschlichen Hand veredeln soll, gänzlich aus den Augen verloren. Ein erschreckender Mangel an Formsinn, eine Abwesenheit jeglichen Stilgefühls, welches Form und Verzierung einem jeden Gegenstande anzupassen versteht, mit einem Worte eine kahle Nüchternheit charakterisiert die Möbel und Gewebe, die Geräte und Wohnräume jener Zeit. Erst die Londoner Industrieausstellung vom Jahre 1851 war es bekanntlich, bei welcher das Beispiel der französischen gewerblichen Erzeugnisse, die sich trotz ungeeigneter, zum Teil stilwidriger Muster durch Eleganz der Form und Ausführung wesentlich vor allen anderen auszeichneten, den anderen Nationen zeigte, wie viel auf diesem lange vernachlässigten Gebiete nachzuholen sei. England war es zunächst, das hier die Wiedergeburt mit der diesem Volke eigenen Energie in Angriff nahm und durch Begründung von Kunstgewerbe-Museen, von Kunstschulen, Anstellung von Musterzeichnern u. s. w. es erreichte, binnen wenigen Jahren erfolgreich mit den Nachbarn zu wetteifern. Österreich und Deutschland folgten bald nach; mit wie ausgezeichnetem Erfolge, haben die Gewerbeausstellungen der letzten Jahre zur Genüge gezeigt.

Ungefähr gleichalterig mit diesem neuen Aufschwung des Handwerks ist die Schöpfung des Wortes Kunstgewerbe oder

Kunsthandwerk. Wo dasselbe vorher gelegentlich einmal in unserer Litteratur auftaucht, hat es einen durchaus anderen Sinn, als man heute damit zu verbinden pflegt. Bis dahin war man gewöhnt, Kunst und Gewerbe einander gegenüberzustellen; jener wies man die Aufgabe zu, durch ideale Schöpfungen das Leben zu verschönern; ihre Produkte sollten — höchstens die Baukunst ausgenommen — keinem praktischen Zwecke dienen, sondern rein und allein zum geistigen Genuß bestimmt, nur um ihrer selbst willen da sein. Hingegen fiel alles, was der Mensch im gewöhnlichen Leben für seine Kleidung, seinen Haushalt, für Prunk oder Bequemlichkeit braucht, dem Handwerk anheim; hier machte man vor allem den Anspruch, daß das gewerbliche Erzeugnis seinem praktischen Zweck in bequemer Weise entspreche: die Frage nach der Schönheit kam neben der Zweckmäßigkeit erst in zweiter Linie, wurde vielfach überhaupt gar nicht gestellt; noch viel weniger fragte man sich, ob der Schmuck, welchen man einem Gegenstande etwa verlieh, demselben angemessen sei oder nicht. Eine weite Kluft trennte Kunst und Handwerk, wie ihre Repräsentanten, den Künstler und den Handwerker; jener glaubte sich viel zu gut dazu, dem Handwerker mit Rat und That beizustehen; dieser vermeinte, einer solchen Hilfe überhaupt gar nicht zu bedürfen.

Als nun jene neuen Bestrebungen zur künstlerischen Veredelung des Gewerbes begannen, da schuf man jenen Begriff des Kunsthandwerks, um damit die fortan immer mehr sich Bahn brechende Richtung zu bezeichnen, der zufolge auch die wesentlich für praktische Zwecke bestimmten Gegenstände zugleich der Kunst, und zwar eines ihrer Bestimmung, ihrer Natur, ihrem Material angemessenen Schmuckes in Form und Dekoration nicht entbehren sollten. Es ist bekannt, daß die Neubelebung des Kunstgewerbes sich augenblicklich vornehmlich darauf beschränkt, die Handwerker auf die aus früheren Jahrhunderten überkommenen Muster hinzuweisen. In richtiger Erkenntnis, daß sich die Kunst nicht schaffen läßt, sondern von selbst entstehen

muß, verzichtet man darauf, einen neuen Stil zu schaffen, und begnügt sich einstweilen damit, das von der Vergangenheit überkommene reiche Material auszubeuten und mehr oder weniger selbständig zu verwerten.

So hatten also unsere Voreltern, wird man fragen, ein Kunstgewerbe, wenn ihnen auch der Begriff dafür fehlte? — Ja — und nein! — Sie hatten ein Kunstgewerbe, wenn man dies so verstehen will, daß ihre Handwerker — und es gilt das ganz vornehmlich vom Altertum, vom Mittelalter und der Renaissancezeit, während bereits mit dem vorigen Jahrhundert eine Veränderung in diesen Verhältnissen einzutreten beginnt, — sich bestrebten, ihre Erzeugnisse künstlerisch zu gestalten und der künstlerischen Ausdrucksweise ihrer Zeit, dem Stil der Epoche, wie wir es zu nennen pflegen, einheitlich anzupassen. Aber sie hatten auch hinwiederum kein Kunstgewerbe, insofern jene Trennung von Kunst und Gewerbe, welche heute im großen und ganzen herrscht und der zufolge das Kunstgewerbe immer doch als ein Gewerbe, wenn auch als ein durch die Kunst veredeltes Gewerbe gilt, bei ihnen thatsächlich nicht vorhanden war. Der Maler und Bildhauer des Mittelalters ist, wenigstens sobald diese Künste aus der Hand der Geistlichkeit in die der Bürgerschaft übergehen, ein schlichter Handwerker, welcher seine Kunst auch handwerksmäßig betreibt, von seinen Lehrlingsjahren an, wo er bei einem Meister die Kunst erlernt und dann sein Meisterstück liefert, das ihm die Aufnahme in die ehrsame Zunft verschaffen soll, bis er selbst wieder Lehrlinge und Gesellen in seiner Werkstatt hat und sich redlich bemüht, seine Kunden mit den besten Leistungen seines Pinsels oder Meißels zufrieden zu stellen. Und umgekehrt ist der einfache Schmied, der sein Eisengitter hämmert, der Zinngießer, der die mächtige Kanne gießt und graviert, der Schreiner, der die Truhe schnitzt und mit eingelegter Arbeit verziert, so erfüllt von dem seine Zeit beseelenden künstlerischen Genius, daß auch der bescheidene Hausrat unter seiner Hand zum anmutigen Kunstwerke sich gestaltet. Er

ist Künstler, ohne es zu ahnen, wie jener Handwerker ist, ohne es als Erniedrigung seiner Stellung zu empfinden.

Es wird die Aufgabe der späteren Bände, in denen von anderer Hand die Geschichte des Kunstgewerbes im Mittelalter und der Renaissancezeit gegeben werden soll, sein, dies ausführlicher darzulegen; hier mußte jedoch wenigstens in aller Kürze darauf hingewiesen werden, weil die Verhältnisse im Altertum, welchem die vorliegenden ersten Bände dieser Geschichte des Kunstgewerbes gewidmet sind, in vieler Beziehung ähnlich liegen. Das alte Griechenland kennt auch keinen Unterschied zwischen Kunst und Handwerk, hat für beides nur einen und denselben Begriff; Plato stellt ruhig die Bildhauer mit Schustern und Zimmerleuten in eine Linie. Freilich leidet infolgedessen der Künstler, namentlich der Bildhauer, unter dem allgemeinen Vorurteil, welches den Hellenen jede gegen Bezahlung ausgeübte Kunstfertigkeit als banausisch, als unwürdig eines freien Mannes erscheinen läßt; aber das hinderte doch nicht, daß hervorragende Meister allgemein geschätzt und bewundert, auch durch äußerliche Ehren ausgezeichnet und des Umgangs mit den ersten Männern des Staates gewürdigt wurden. Ein gewisser Makel blieb ihnen allerdings trotz alledem; die Griechen haben ihren Feldherren und Staatsmännern, ihren Dichtern und Rednern Statuen gesetzt, aber unseres Wissens weder einem Phidias noch einem Apelles. So stand der griechische Künstler auf keiner höheren gesellschaftlichen Stufe, fühlte sich nicht erhabener, als der einfache Handwerker; lebte doch auch in diesem ein Teil jenes allmächtigen Schönheitssinnes, welcher das gesamte Volk der Hellenen durchdrang und allen ihren Schöpfungen sein Gepräge verlieh. So wird der schlichte Krug zum Gebrauch des gemeinen Mannes, welchen der Töpfer in seiner Werkstatt dreht und bemalt, unter seiner Hand ebenso ein Kunstwerk, wie das Götterbild, welches unter dem Meißel eines Praxiteles Leben gewinnt. Nicht das Bestreben, seiner Arbeit neben der Zweckmäßigkeit auch die Schönheit als Mitgift zu verleihen, führt dem Arbeiter dabei die Hand; sondern un-

bewußt, kraft der ihm von den Göttern verliehenen, nicht durch Studien in Kunstgewerbeschulen, nicht durch Nachahmung von Mustern zu erjagenden Gabe des angeborenen Schönheitsgefühls schafft er Werke, welche mühelos von selbst entstanden scheinen, gleich einem Gesange Homers. Für die Kunst war es ein Glück, daß der Künstler Handwerker war, die Technik seiner Kunst von den Anfängen an bis in alle Details erlernte und auch weiterhin selbst noch ausübte, mochte auch vielfach das rein Mechanische derselben ihm von seinen Gehilfen abgenommen werden; und ebenso war es ein Glück für das Handwerk, daß der Handwerker Künstler war und nicht bloß sklavisch nach den ihm vorliegenden Mustern zu arbeiten, sondern auch selbständig neue Motive zu erfinden, die vorhandenen Formen in der mannigfaltigsten Weise zu erweitern und umzugestalten verstand.

Die Schöpfungen der griechischen Kunst, vor allem der Architektur und Plastik, haben für uns unvergänglichen Wert nicht bloß als Ausfluß höchsten künstlerischen Geistes, sondern auch als Vorbilder und Muster. In Anlehnung an sie haben die Meister der Renaissance ihre herrlichsten Werke geschaffen; ihnen verdankt auch unsere moderne Skulptur ihre Erlösung aus den Fesseln des Barock- und Zopfstiles. Aber den gleichen Wert dürfen die Erzeugnisse des griechischen Kunstgewerbes in Anspruch nehmen. Die schönsten Formen unserer Gefäße, die reizvollsten Muster unserer Ornamentik gehen mittelbar oder unmittelbar auf Nachahmung griechischer Muster zurück; nur die Renaissance kann in dieser Hinsicht Gleichberechtigung beanspruchen; aber auch sie hat ihre schönsten Motive dem Altertum, wenn auch mit freier, kongenialer Benutzung und Umgestaltung des zu Grunde gelegten, entlehnt. Und ist auch nicht alles und jedes, was wir im griechischen Kunsthandwerk finden, geeignet, von uns ohne weiteres in unsere moderne Technik hinübergenommen zu werden, so bleibt doch jene unerreichte Harmonie zwischen Form und Bestimmung, jene durchweg dem Zweck sich anpassende und unterordnende, überall planvoll und klar

sich entwickelnde, stets maßvolle, niemals sich hervordrängende Art der Dekorierung, wie wir sie in den besten Zeiten der hellenischen Kunst finden, ein unvergängliches Beispiel dafür, wie man auch die bescheidensten Erzeugnisse der menschlichen Hand zu wahren Kunstwerken zu gestalten vermag. Derselbe Geist, welcher sich in dem wundervollen Säulenbau des Parthenon oder in einer Aphrodite von Melos ausspricht, redet zu uns auch aus dem Wasserkrug einer athenischen Jungfrau oder dem Goldschmuck einer griechischen Kolonistenfrau von der Küste des schwarzen Meeres; es ist der gleiche Geist, der uns aus einer Tragödie des Sophokles oder aus einem Dialog des Plato entgegenweht.

Nun wäre es freilich sehr verkehrt, wenn man sich heute noch auf den früher mit Hartnäckigkeit verteidigten und fast als Dogma betrachteten Standpunkt stellen wollte, daß die griechische Kunst und Gewerbthätigkeit durchweg national-hellenischen Ursprungs sei. Wir wissen jetzt, daß die Griechen in den Anfängen ihrer künstlerischen Entwickelung sehr viele und zum Teil nachhaltig bleibende Einwirkungen von fremd her empfangen haben. Die Völker des Orients, worunter wir hier vornehmlich Assyrer und Phönizier begreifen, sowie die Ägypter, hatten bereits eine hoch entwickelte gewerbliche Thätigkeit aufzuweisen, als in Griechenland davon kaum mehr als bescheidene Anfänge vorhanden waren. Noch in jener Periode, deren Kultur uns die homerischen Gedichte schildern, sind die künstlerisch ausgestatteten Erzeugnisse des Handwerks, vornehmlich Luxusartikel, wie kostbare Stoffe, Schmucksachen, Geräte u. dgl., von auswärts, besonders durch phönizische Kaufleute, importiert; und es ist selbstverständlich undenkbar, daß diese fremden Waren, als in Griechenland selbst das Gewerbe allmählich sich zu entwickeln begann, nicht technisch wie stilistisch von bedeutendem Einflusse gewesen sein sollten, was denn auch die Funde im reichsten Maße bestätigen, wie wir im einzelnen zu sehen noch vielfach Gelegenheit haben werden. Zweifellos hat dieser orientalische Einfluß jahrhun-

dertelang die griechische Gewerbthätigkeit mehr oder weniger beherrscht; erst nach und nach gelingt es den Hellenen, sich davon zu befreien, wenn auch gewisse Elemente der fremden Kunstfertigkeit dauernd in der griechischen Kunst und Industrie Aufnahme gefunden haben. Diese nicht zu leugnende Thatsache hindert uns aber keineswegs, das griechische Kunstgewerbe der klassischen Zeit als durchaus national zu bezeichnen. Denn kaum hat je ein anderes Volk es so wie das griechische verstanden, das von fremd her Angeeignete sich anzupassen, ihm das Gepräge seines eigenen Geistes aufzudrücken und selbst das, was es unvollkommen, unorganisch überkommen, durch eigenartige Verwendung zu etwas ganz neuem, zu einem in sich organischen und harmonisch mit dem aus selbständiger Erfindung Hinzugekommenen verbundenen Ganzen zu gestalten.

Das Kunstgewerbe derjenigen Völker des Altertums, welche in der bezeichneten Weise auf die griechische Industrie von Einfluß gewesen sind, der Ägypter, Assyrer, Phönizier, im Zusammenhang eingehender zu betrachten, müssen wir hier deswegen unterlassen, weil wir nur über einzelne Zweige desselben näheres wissen und ein vollständiges Bild davon zu geben nicht gut möglich ist. Bei den wenigen schriftlichen Nachrichten, die uns darüber erhalten sind, sehen wir uns ganz allein auf die oft sehr spärlichen Reste der verschiedenen Gewerbzweige angewiesen oder auf Abbildungen kunstgewerblicher Erzeugnisse, welche sich in antiken Denkmälern finden; und obgleich sich über manche Zweige der orientalischen Kunstindustrie mit Hilfe dieses Materials ziemlich gut urteilen läßt, und wir namentlich bei den Ägyptern und Assyrern auch eine durchaus eigenartige und charakteristische Art der stilistischen Behandlung ihrer gewerblichen Erzeugnisse beobachten können, so ist im ganzen doch viel zu wenig von derartigen Beispielen erhalten, als daß sich eine geschichtliche Darstellung der Kunstindustrie des alten Orients in der Weise geben ließe, wie dies für die griechische Zeit möglich ist. Wir werden daher im folgenden bei unserer nach den ein-

zelnen Gattungen geordneten Betrachtung des antiken Kunstgewerbes zwar an passender Stelle auch den Orient in Betracht ziehen und durch Beispiele erläutern, im übrigen aber unsere Aufmerksamkeit in erster Reihe der griechischen Kunstindustrie zuwenden, mit welcher im Zusammenhang dann die in manchen Beziehungen verwandte der Etrusker und der Römer zu behandeln sein wird, obgleich die Industrie dieser Völker nicht entfernt in dem Maße den Charakter einer nationalen trägt, wie das bei den Hellenen der Fall ist.

Denn das gewerbfleißige Volk der Etrusker, welches hinsichtlich der Technik verschiedener Gewerbe, namentlich in der Keramik und der Metallarbeit, treffliches zu leisten wußte, steht doch in den meisten seiner kunstgewerblichen Arbeiten, was Ebenmäßigkeit und Schönheit anlangt, weit hinter den Griechen zurück. Zwar fehlt es auch ihnen nicht an einem gewissen Sinn für die Form und an einer geschickten Verwendung der Ornamentik, obgleich die meisten Elemente derselben ihnen nicht eigentümlich, sondern von fremd her überkommen sind; daher finden sich namentlich unter den Bronzen und Schmucksachen der Etrusker tüchtige, zum Teil sogar heute noch mustergiltige Arbeiten. Aber daneben treffen wir wieder auf ganz wunderliche, fast barock zu nennende Motive; und namentlich wo die Dekoration aus dem Gebiet des rein Ornamentalen in das des Figürlichen übergeht, wie z. B. in der Vasenmalerei oder in den Spiegelzeichnungen, macht sich der Mangel an Verständnis der menschlichen Form, der geringe Schönheitssinn fast durchweg in sehr auffallender Weise geltend. So kann man denn nur in gewissem Sinne von einem etruskischen Stile sprechen. Die Grundlagen der künstlerischen wie kunstgewerblichen Leistungen der Etrusker gehen in den älteren Epochen auf ägyptische, assyrische, phönizische Kunst, in den späteren auf griechische Vorbilder zurück; jene werden ziemlich treu herübergenommen, diese aber erscheinen meist in veränderter Gestalt, das streng Altertümliche der hellenischen Kunst noch strenger, das Weiche noch verweichlicht. Einige Ausnahmen da-

von werden wir später kennen zu lernen Gelegenheit haben: es ist da freilich auch wohl möglich, daß solche Werke, die rein griechischen Stil und nur in einigen Details etruskische Besonderheiten zeigen, auch wirklich von griechischen, nach Etrurien eingewanderten Künstlern herrühren.

Auch bei den Römern kann man nicht eigentlich von einem nationalen Kunstgewerbe sprechen, so wenig wie es streng genommen eine römische Kunst giebt. Ihren künstlerischen Bedarf haben die Römer jahrhundertelang von den Etruskern bezogen; diese lieferten ihnen nicht bloß die Statuen für den Kultus, den Giebel- und sonstigen Schmuck für die Tempel, sondern auch die kunstvolleren Thon- und Metallarbeiten, Geräte, Schmucksachen u. s. w. Nach und nach mögen dann die römischen Handwerker sich ebenso die Technik wie den Stil dieser etruskischen Arbeiten angeeignet haben. Einen Umschwung brachte dann der gesteigerte Verkehr mit Griechenland und den griechischen Kolonieen in Unteritalien; dadurch wurden die Römer auch mit den Erzeugnissen des hellenischen Kunstgewerbes vertraut und wußten sich manches davon zu eigen zu machen, wenn auch gewisse Besonderheiten desselben, wie z. B. die bemalten Vasen, ihrem Geschmack anscheinend nicht zusagten und daher keine Aufnahme in die römische Technik fanden; wie denn überhaupt gerade auf dem Gebiete der Keramik die Römer sich nicht nur die meiste Selbständigkeit bewahrt zu haben scheinen, sondern hierin auch ihre Fabrikationsweise überall zu verbreiten und heimisch zu machen wußten. Ebenso sind sie in der Glasfabrikation von den Hellenen, bei denen dieser Zweig des Handwerks noch keinen Eingang gefunden hatte, unabhängig geblieben. Sonst jedoch trägt alles, was wir von kunstgewerblichen Erzeugnissen der Römer, vornehmlich aus der Kaiserzeit, kennen, durchaus den Charakter hellenischer Arbeitsweise, in Form wie in Ausstattung; nur daß im Material wie in der Dekoration ein immer größerer Luxus einreißt, von welchem die Zeiten des freien Griechenlands noch nichts wußten, der aber jedenfalls schon in der alexandrinischen Epoche die alte

Einfachheit zu verdrängen begonnen hatte. In technischer Hinsicht leistet das römische Handwerk ganz vorzügliches; und obgleich gar viel von dieser Fertigkeit später in den Stürmen der Völkerwanderung und in der immer größer werdenden Barbarisierung des Römerreiches verloren ging, so wurde doch immer noch ein wesentlicher Grundstock technischer Kenntnisse ins Mittelalter hinüber gerettet und ist so nicht nur für das Kunstgewerbe des Mittelalters, sondern sogar für unser heutiges Handwerk nicht ohne Bedeutung geblieben. Es darf aber auch nicht übersehen werden, daß die Römer, welche sich bekanntlich durch einen gewissen kosmopolitischen Sinn auszeichneten und kein Bedenken trugen, von den durch sie unterjochten Völkerschaften zu lernen, dem Kunstfleiß der Barbaren, vornehmlich der Gallier und Spanier, manches entlehnt haben, wie z. B. die freilich erst gegen das Ende des Altertums Aufnahme findende Technik des Zellen-Emails, ferner Gewebemuster, Metallarbeiten u. a. m. Hier bleibt freilich der Forschung noch viel zu thun übrig; eine Geschichte des Handwerks vom historisch-ethnographischen Standpunkt besitzen wir eben noch nicht.

Die im folgenden versuchte Darstellung des antiken Kunstgewerbes erhebt nicht den Anspruch darauf, dem Leser das Resultat neuer Untersuchungen vorzuführen; dafür wäre eine Sammlung, welche dem Publikum keine wissenschaftlichen Abhandlungen bieten, sondern den Inhalt des Wissens der Gegenwart übermitteln will, auch nicht der rechte Ort. Was wir geben, ist die Summe der das antike Kunstgewerbe betreffenden neueren Forschungen, unter Berücksichtigung der neuesten Funde und Abhandlungen. Wem daran gelegen ist, sich über das Kunstgewerbe der Alten sei es nach der philologischen, sei es nach der technischen, sei es nach der ästhetischen Seite hin eingehendere Belehrung zu verschaffen, als er in dem vorliegenden durch den Raum beschränkten Schriftchen erhalten kann, den verweisen wir vor allem auf Gottfried Sempers unsterbliches Werk

„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", 2. Aufl., München 1878; ferner auf Herm. Weiß, „Kostümkunde; Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Gerätes der Völker des Altertums," Stuttgart 1860; 2. Aufl. ebend. 1883; Joach. Marquardt, „Das Privatleben der Römer", Teil II, Leipzig 1882, sowie auf des Verfassers „Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern", 3 Bände, Leipzig 1875—84. Spezialschriften über einzelne Gebiete des Kunsthandwerks sollen weiterhin noch namhaft gemacht werden.

Unsere Behandlung des antiken Kunstgewerbes haben wir in zwei Abschnitte zerlegt, von denen der erste die einzelnen Zweige des Kunstgewerbes nach der technischen und stilistischen Seite hin behandelt, während der zweite als Ergänzung nach der antiquarischen Seite hin einen Überblick über die Erzeugnisse des griechisch-römischen Kunsthandwerks, unter dem Gesichtspunkt ihrer praktischen Anwendung geordnet: Haus, Mobiliar, Geräte, Kleidung, Schmuck u. s. w. geben soll. Ausgeschlossen bleibt dabei all das, was wir heute als Kunst im speziellen Sinne zu bezeichnen pflegen, also Baukunst, Bildnerei und Malerei; letztere wenigstens insoweit, als sie nicht, wie die ornamentale Wandmalerei, sich höheren Zwecken unterordnet. Eine strenge Grenze zu ziehen ist freilich, nach dem oben gesagten, nirgends möglich — für unseren Zweck aber auch nicht notwendig. Was demnach in diesem ersten Teile etwa vermißt werden sollte, wird im zweiten seine Erledigung finden; namentlich auch nach der bildlichen Seite hin hat dieser die notwendigen Ergänzungen zu dem im ersten Teile behandelten zu geben.

Erſter Teil.

Das antike Kunſtgewerbe nach ſeinen verſchiedenen Zweigen.

I. Textile Kunſt.*)

So ungemein ſpärlich die uns erhaltenen Reſte der textilen Kunſt der Völker des klaſſiſchen Altertums ſind, ſo ſind wir doch teils durch die Nachrichten der alten Schriftſteller, teils durch Abbildungen von Gewändern und ſonſtigen Geweben auf antiken Bildwerken in den Stand geſetzt, uns eine hinlänglich klare Vorſtellung von der Stufe der Vollendung zu machen, welche die Alten auf dieſem Gebiete erreicht haben. Die auf ſolche Weiſe gewonnene Erkenntnis zeigt uns, daß die Textilkunſt der Alten, ſo weit ſie auch hinſichtlich der techniſchen Hilfsmittel hinter der modernen zurückſteht, doch in ſtiliſtiſcher Beziehung, in entſprechender Verwendung der ihr zu Gebote ſtehenden Geſpinſtfaſern, in maßvoller und angemeſſener Benutzung der bunten Farben und Muſter, durchaus mit der heutigen Induſtrie in die Schranken treten darf. Daß die außerordentlichen Fortſchritte, welche die moderne Zeit ſeit Erfindung der Dampfmaſchinen, wie auf allen anderen Arbeitsgebieten, ſo namentlich auf dem der mechaniſchen Weberei und Wirkerei gemacht hat, keineswegs auch nach Seiten des Geſchmackes notwendig einen entſprechen-

*) Zu vergleichen das unvollendete Werk von Yates, Textrinum antiquorum. London 1843.

den Fortschritt zur Folge haben müssen, lehrt uns die Thatsache, daß heute noch vielfach im Orient, vornehmlich in Indien, mit ganz primitiven Hilfsmitteln Prachtstoffe hergestellt werden, die in unseren Gewerbemuseen als mustergiltige Proben und Vorbilder für die europäische Industrie aufbewahrt werden. So haben auch die Alten sich bereits darauf verstanden, vermittelst eines überaus einfachen Webstuhls, der die größte Zeit des Altertums hindurch ohne wesentliche Veränderung ganz die gleiche Konstruktion behalten zu haben scheint (und zwar vornehmlich die Form des vertikalen Stuhles, da die Existenz des horizontalen Webstuhls im Altertum eine streitige Sache ist), die einfachen, ungemusterten und glatten Stoffe, die mannigfaltigsten ein- oder mehrfarbigen Gewebe, Köperstoffe, buntgemusterte Zeuge, ja figurenreiche Buntwirkereien kunstvollster Art herzustellen.

Das vornehmste Material der antiken Textilkunst bildet die Schafwolle. Sie ist in Griechenland, wie in Italien, von jeher in so überwiegender Weise der übliche Webestoff gewesen, daß daneben die Bedeutung aller anderen, selbst des Flachses, nur sehr niedrig anzuschlagen ist. Beide Länder produzierten Wolle in vorzüglicher Qualität und bezogen nebenbei auch noch vom Auslande, von Spanien und Kleinasien vornehmlich, Rohmaterial wie verarbeitete Stoffe. Je nach dem Zweck der Gewebe als Unter- oder Oberkleider, als Winter- oder Sommertracht zu dienen, für Kleidung oder für Teppiche, Decken u. dgl. verwandt zu werden, stellte man dünnere oder dickere Gewebe her: vom leichtesten, fast durchsichtigen Gazestoff an bis zum dicksten, pelzähnlichen Filz; die den Alten vollständig geläufigen Prozeduren des Kämmens und Kratzens der Wolle, sowie des Walkens und Appretierens, machten es möglich, den verschiedenartigsten Anforderungen gerecht zu werden. Ebenso wie die Stärke des Gewebes wurde auch die Farbe desselben dem jedesmaligen Bedürfnisse angepaßt. Es ist bezeichnend, daß man gewisse Wollsorten nicht bloß wegen ihrer Feinheit, sondern auch wegen ihrer natürlichen echten Farbe schätzte, welche eine weitere Färbung über-

flüssig machte; man legte eben auf naturfarbige Wolle einen bei weitem höheren Wert als heutzutage. Namentlich die gewöhnliche Tracht des täglichen Lebens und zumal die Kleidung der Männer pflegte aus solchen ungefärbten Naturstoffen gefertigt zu werden; und das feierliche Ehrenkleid des Römers, die weiße Toga, obgleich es seine blendende Weiße durch einen Zusatz von Thonerde oder Kreide erhielt, war doch in seiner Farblosigkeit gewissermaßen die höchste Konsequenz jenes Prinzips. Hingegen verstattete man der Jugend und dem weiblichen Geschlecht im reichsten Maße die Benutzung bunter Stoffe. Daß gerade die Wolle ganz besonders unter allen Faserstoffen zur Färbung geeignet ist, daß bei ihr „die dunkelste Tinktur noch immer als Farbe, nicht als unbestimmtes Schwarz erscheint, wie andererseits helle und leuchtende Farben niemals opak und gleichsam aufgesetzt, wie bei der Baumwolle, sondern transparent und mit dem Stoff identifiziert erscheinen, der von ihr gänzlich durchdrungen ist," das hat Semper in seinem „Stil" in vorzüglicher Weise dargelegt und aus der Vergleichung orientalischer polychromer Wollenstoffe gefolgert, „daß auch bei den Alten, dem warmen Charakter und dem losen Faltenwurf der Wolle entsprechend, das polychrome System, welches für ein beliebiges Muster in diesen Stoffen gewählt wird, ein positives, warmes war, sich in gesättigten, vollen und gehaltenen Farbentönen bewegte."*) Freilich fällt es uns heutzutage schwer, von dem Farbenreichtum, über welchen die alte Färberkunst, trotz ihrer verschwindend kleinen chemischen Kenntnisse verfügte, eine Vorstellung zu gewinnen. Der tyrische Purpur, dessen Ruhm das ganze Altertum hindurch unerreicht bleibt, ist für uns ein bloßer Schall, und all die Beschreibungen der Prozeduren des Färbens und der mannigfaltigen dabei hervorgebrachten Nüancen können uns nicht den Mangel eines einzigen wohlerhaltenen Stückes Purpurstoff ersetzen. Und doch genügen wieder die Nachrichten,

*) 2. Aufl., I, S. 133.

welche uns von der Färberei der Alten und von den Farben ihrer Gewebe berichten, um auch hier die ſtiliſtiſche Überlegenheit der Alten gegenüber unſerer modernen, ſo unendlich vervollkommneten Technik an den Tag zu legen. Auch hier iſt es Sempers Verdienſt, herausgefühlt zu haben, worin die alte Färberei von der modernen ſich ſo ſehr zu ihrem Vorteil unterſchied. „Die heutige Schönfärbekunſt ſucht den abſtrakten Farben in ihrer abſoluten Reinheit möglichſt nahe zu kommen, ſie durch alle Abſtufungen der Intenſität und durch alle Schattierungen und Nüancen der Übergänge hindurch zu führen, ohne dabei den Stil, ſoweit er vom Rohſtoff und von der Beſtimmung der Ware abhängig iſt, zu berückſichtigen. Die antike Technik aber verwendet wirkliche Naturtöne, die in unſere abſtrakte Farbenſkala gar nicht hineinpaſſen und bei denen der gefärbte Rohſtoff eben ſo ſehr mitwirkt, wie das färbende Mittel, das in Anwendung kommt; harmoniſche Naturfarben, die ſämtlich mit einem gemeinſamen Luftton verbunden ſind und von denen keiner eine reine Farbenabſtraktion iſt oder zu ſein ſtrebt.“*) Daher ſind bei den Alten abſtrakte Farbenbenennungen, wie rot, ſchwarz, gelb, blau u. ſ. w. ſelten, vielmehr hat die Farbenbezeichnung meiſt ein beſtimmtes Naturphänomen zum Vorbilde: das Blau des wolkenloſen Himmels, das Meergrün der wallenden Flut, das Gelb des Safrans, das Dunkelgrün der Myrte und Eiche, den zarten Farbenton des Amethyſts, der weißen Roſe, des grauen Kranichs, des Wachſes u. dergl. m. Waren hierin auch den Griechen und Römern ſchon die orientaliſchen Völker, nächſt den Ägyptern vornehmlich die Phönizier, bahnbrechend vorangegangen, ſo hat doch zuerſt die klaſſiſche Welt in dieſe reiche Farbenſkala Harmonie und Stilmäßigkeit hineingebracht. Für uns muß dieſer Reichtum an Farbentönen um ſo bewundernswürdiger erſcheinen, als die Materialien, mit welchen ſie hervorgebracht wurden, verhältnismäßig beſchränkt

*) Ebend. S. 191.

sind: es waren vornehmlich marine Stoffe (Seetang, Muschel- und Schneckensaft) und vegetabilische (wozu man aus naturhistorischer Unkunde auch den Kermeswurm, unseren Scharlach, rechnete), deren man sich im Altertum bediente, während das ganze reiche Gebiet der mineralischen Farbestoffe für Gewebefärberei den Alten fremd blieb.

Waren demnach buntfarbige Stoffe der klassischen Zeit durchaus sympathisch, so ist dagegen das vielfarbige, gemusterte Gewebe, wenigstens in seinem Gebrauch für die Kleidung, nur in beschränktem Maße zur Anwendung gekommen und in den besten Zeiten des Altertums bei den Kleidungsstücken wesentlich für Bordüren oder Randstreifen, sonst aber vornehmlich für Polster, Decken, Teppiche u. dergl. benutzt worden. Zwar sind gemusterte Kleider das ganze griechische Altertum hindurch in Gebrauch gewesen; gehen wir aber, soweit uns dies möglich, der Geschichte dieses Gebrauches nach, so scheint sich in der That zu ergeben, daß dieselben dem hellenischen Geschmack in seiner reinsten Form nicht entsprachen. Die Vasenbilder des älteren, sogenannten schwarzfigurigen Stiles zeigen eine überaus reiche Verwendung gemusterter Stoffe, nicht bloß bei der Frauen-, sondern ebenso auch bei der Männertracht. Da finden wir (vgl. die verschiedenen Kleider auf dem Fig. 1 abgebildeten archaischen Vasenbilde) auf den einfarbigen Grund eingewebt oder eingestickt allerlei einfache Muster, wie Kreise, Sterne, Kreuze, Punkte allein oder in Gruppen zusammengestellt u. dgl. m.; wir sehen schachbrettartig gewirkte (gewürfelte) Stoffe, wie sie auch aus späterer Zeit noch, aber als fremde, vornehmlich keltische Fabrikate erwähnt werden; andere mit Langstreifen, mit Querstreifen, mit Rautenmustern; auch allerlei eingewebte figürliche Vorstellungen fehlen nicht. Indessen darf die Mode, welche uns diese Darstellungen vorführt, nicht als rein griechisch bezeichnet werden; sie ist beeinflußt vom Orient, dessen hervorragende Einwirkung auf die althellenische Kultur in neuerer Zeit immer mehr erkannt zu werden anfängt. (Man vgl. die Fig. 2

abgebildeten Gewandmuſter nach ägyptiſchen Gemälden.) Wir wiſſen heute, daß Tracht und Schmuck der homeriſchen Zeit weit mehr den Charakter des Orients trug, als man früher anzunehmen geneigt war; und dieſer Kleiderprunk, der bei den orientaliſchen Völkern immer beſtanden hat und noch beſteht, iſt auf griechiſchem Boden jedenfalls erſt langſam, in jahrhundertelanger Geſchmacksläuterung, überwunden worden. Je mehr ſich daher die Darſtellungen der Vaſenbilder der Periode des eigent-

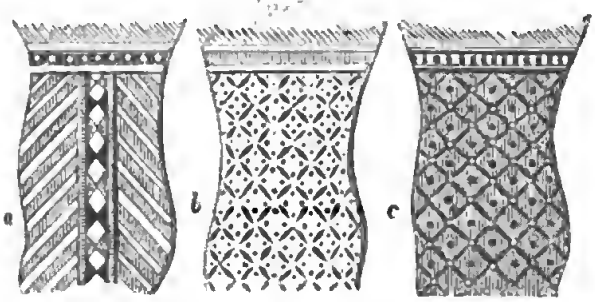
Fig. 1.

Schwarzfiguriges Vaſenbild mit altertümlichen Frauentrachten.

lichen Klaſſizismus, dem fünften Jahrhundert als der Zeit, wo auf allen Gebieten des Lebens Hellas ſich von den Einwirkungen des Orients frei gemacht und ſein eigenſtes Weſen im vollſten Maße offenbart hat, nähern, um ſo mehr ſchwinden jene vielfarbigen Gewänder aus der Tracht des gewöhnlichen Lebens; wo wir nunmehr in den Vaſengemälden reicher Kleiderpracht begegnen, da iſt es entweder bei einer barbariſchen, vornehmlich orientaliſchen Perſönlichkeit, oder ſie erſcheint als Symbol der Feiertagskleidung an religiöſen Feſten: denn hierfür behielt man,

auch als man im täglichen Leben zur einfarbigen Tracht übergegangen war, den ganzen Prunk vergangener Jahrhunderte bei, und namentlich die Tracht des Theaters, für Schauspieler und Choreuten, hat sich daher diesen Charakter orientalischen Prunkes, wie im Kleiderschnitt, so auch in Stoff und Buntheit bewahrt. (Fig. 3 zeigt uns nach einem rotfigurigen Vasenbilde die Medea, die als Barbarin in reichgestickter Tracht erscheint. Die der barbarischen Tracht angehörigen Ärmel sind mit palmettenartigem Rankenwerk gestickt, das gegürtete Gewand und der Mantel zeigen im Fond Sterne, dazu reich verzierte Bordüren von Palmetten und Wellenmuster; die orientalische hohe Kopfbedeckung ist mit Rosetten verziert.) Sonst aber finden wir in den rotfigurigen Vasenbildern des strengen und des schönen Stiles (vgl. darüber unten das zweite Kapitel) bunte Muster zwar sehr häufig bei Decken, Kissen u. dgl., hingegen nur spärlich in der Kleidung und auch dann in ganz einfacher Zeichnung (vornehmlich Kreuze auf gleichmäßigem Grund, Sterne u. dgl.); und zwar ist wiederum die weibliche Kleidung häufiger damit bedacht, als die männliche. Wir dürfen mit Fug und Recht annehmen, daß im fünften Jahrhundert die Männer durchschnittlich sich einfarbiger, schlichter Kleiderstoffe bedienten und daß es geradezu auffallend war, wenn sich jemand, wie man es vom Maler Zeuxis berichtete, öffentlich in prächtigen, buntgestickten Gewändern sehen ließ. Wo man am ehesten noch eine gewisse Buntheit zuließ, wo dieselbe zugleich auch am angenehmsten wirkte, das ist bei den Säumen der Kleider. Auch hier scheint zwar das häufigste gewesen zu sein, daß man einen ebenfalls einfarbigen, von der Farbe des Gewandes selbst aber abweichenden Besatz an dasselbe annähte; aber daneben waren doch auch die reicheren Kan-

Fig. 2.



Ägyptische Kleidermuster.

tenmuſter beliebt, vornehmlich die verſchlungenen mannigfaltigen „Mäander“ (was wir heute à la grec nennen), Palmetten, guirlandenartige Ornamente, die anmutigen Wellenmotive u. dgl. m., (vgl. Fig. 4).

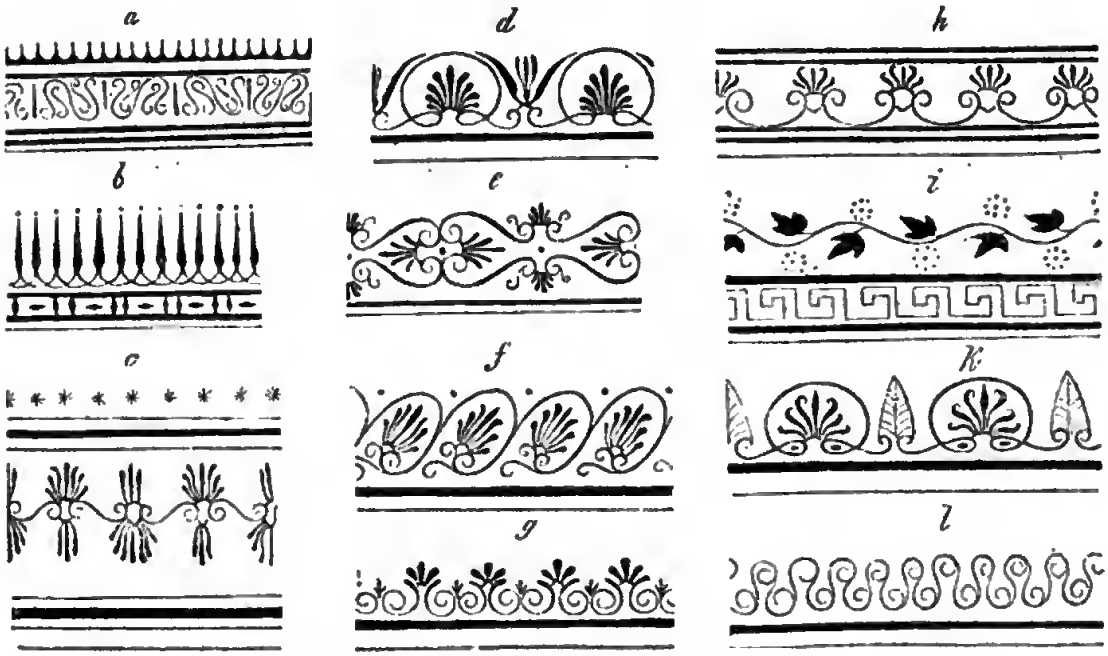
Die Vaſenbilder des vierten Jahrhunderts und der folgenden Zeit, aus der Periode des anmutigen oder zierlichen Stiles und weiterhin aus der Zeit des Verfalles, zeigen uns, daß zugleich mit der gerade um jene Zeit zunehmenden Üppigkeit der Sitten und dem beginnenden Luxus in Haus- und Mobiliareinrichtung auch in der Tracht wieder größerer Prunk entfaltet wird, und zwar ſind es ganz beſonders die Vaſen unteritaliſchen Fundorts, welche ſich hierin auszeichnen, wie denn auch in anderer Hinſicht die großgriechiſchen Kolonieen dem Mutterlande in bezug auf Luxus und weichlichere Lebensweiſe vorangegangen zu ſein ſcheinen. Prachtvolle, über und über mit Buntſtickereien bedeckte, mit koſtbaren Säumen verzierte Gewänder bei Männern und Frauen begegnen uns hier überaus häufig. Jene altmodiſchen gewürfelten Stoffe ſind freilich nicht mehr vertreten; die Muſter ſind geſchmackvoller, von dem ganzen Reichtum der vorgeſchrittenen Ornamentik durchtränkt; nicht ſelten allerdings auch überladen, ja barbariſch (vgl. Fig. 5). Die gleiche Entfaltung von Prunk zeigen Decken, Kiſſen und Polſter. Noch hat ſich niemand bisher die Mühe genommen, aus den zahlreichen

Fig. 3.

Reichgeſtickte Gewandung (Medea, nach einem griechiſchen Vaſenbilde).

Materialien, welche uns dafür zu Gebote ſtehen, eine Geſchichte der griechiſchen Mode zu ſchreiben, in welcher ebenſo die wechſelnden Formen des Kleiderſchnittes als der beliebten Kleidermuſter in hiſtoriſcher Reihenfolge dargelegt würden; aber ſo viel verrät uns auch ein flüchtiger Überblick, daß man in bezug auf letztere von bunter, aber plumper Farbenpracht zu einfacher, gediegener Farbenharmonie fortſchreitet, um dann mit der immer mehr vervollkommneten Technik der Buntwirkerei wieder zu größerer Mannigfaltigkeit zu gelangen und ſchließlich an einem

Fig. 4.



Proben griechiſcher Säume (nach Vaſenbildern).

Punkte zu enden, wo das urſprünglich ſo mächtige Stilgefühl ganz erloſchen zu ſein ſcheint und Stoffe für die Gewandung benutzt werden, deren Muſter dem Zweck, für welchen ſie verwandt werden, durchaus widerſprechen. Es gilt das beſonders von jenen Kleiderſäumen, die in reicher Stickerei (oder Wirkerei), als deren Material Goldfäden eine hervorragende Rolle geſpielt haben müſſen, allerlei nicht mehr rein ornamentale Muſter aufweiſen, ſondern figürliche Motive verſchiedener Art; nicht bloß Tiere von mannigfachſter Bildung, realiſtiſch behandelt oder

ſtiliſiert, Seeweſen, Pferde u. ſ. w., ſondern auch ganze Gruppen, Kämpfende, Wagen mit Lenkern u. dgl. m. Wenn derartiges ſchon in der älteren Tracht vorkam, ſo war es da noch eher erträglich, inſofern man ſolche figürliche Muſter an Gewändern oder Gewandteilen anzubringen pflegte, welche ſteif waren und daher die gleiche Lage behielten, ohne durch Faltenwurf den Eindruck des Muſters zu vernichten; alſo etwa wie die geſtickten Kirchengewänder der katholiſchen Prieſter, oder wie der am Peplos der Athene vom Gürtel bis zu den Füßen ſich herabziehende, mit Szenen des Gigantenkampfes verzierte Streifen. Wenn aber, wie in der ſpäteren Mode, ſolche figürliche Säume an faltigen Gewändern angebracht werden, wo infolge des Faltenwurfes Teile der dargeſtellten Bilder verſchwinden, andere durch Biegungen verkürzt und entſtellt erſcheinen, ſo wird die Wirkung dieſes Schmuckes gänzlich aufgehoben und das Stilwidrige dieſer Art der Ornamentik liegt am Tage.

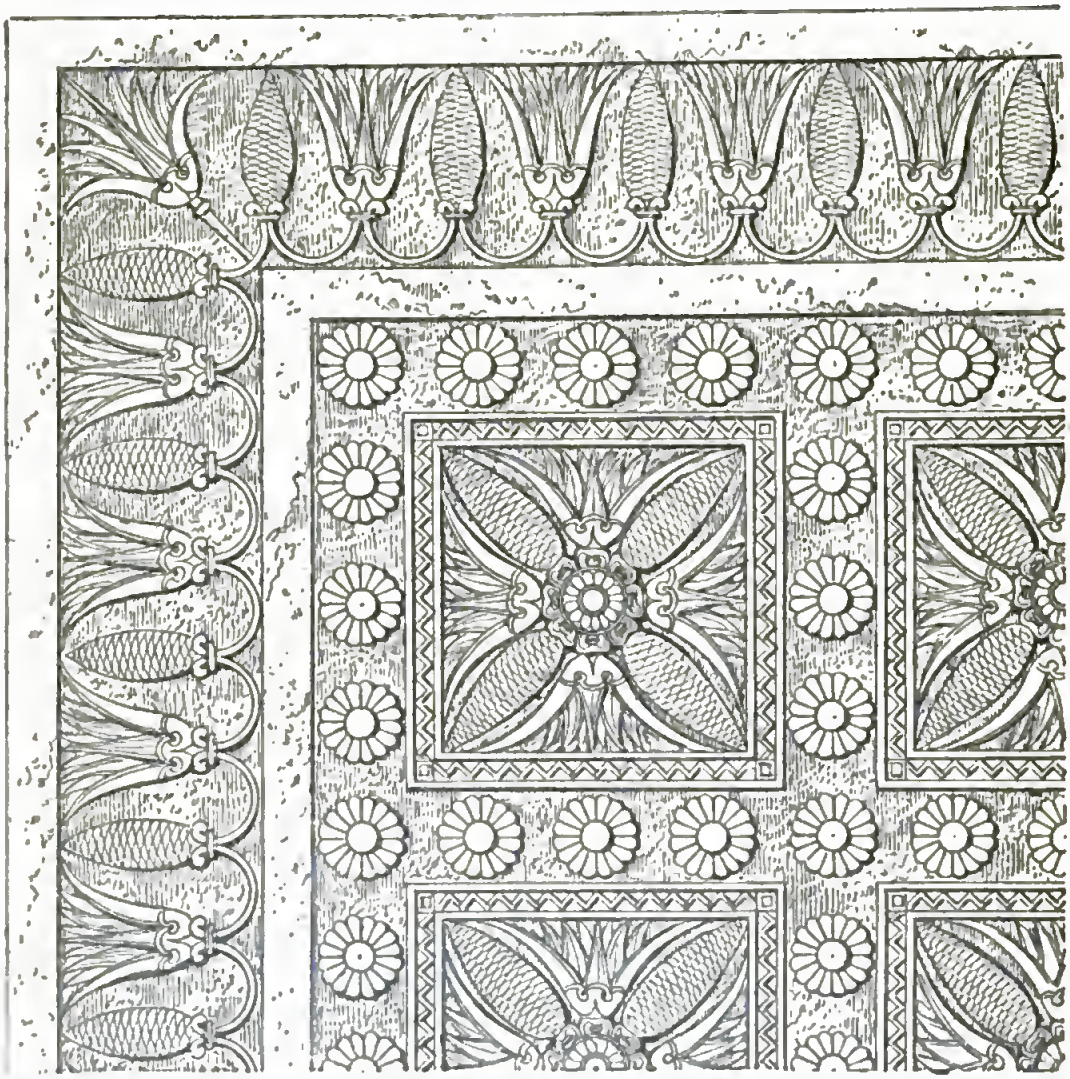
Fig. 5.

Bunte Frauentracht ſpäteren Stils (nach einem unteritaliſchen Vaſenbilde).

Von um ſo beſſerem Effekt waren die dem Orient entlehnten kunſtvollen Wirkereien, wie ſie ſpäter namentlich in Alexandria und Kampanien nachgeahmt wurden, in ihrer Verwendung für Teppiche, Vorhänge oder Decken. Hat ſich auch von jenen orientaliſchen Fabrikaten nichts erhalten, ſo geben

uns doch von den assyrischen Arbeiten dieser Art die Fußböden eine Vorstellung, welche man in den Ruinen von Khorsabad und Kuyundschik aufgefunden hat und in denen die feinen Zeichnungen eines gewirkten Fußteppichs mit großer Kunst eingemeißelt oder graviert

Fig. 6.



Gravierter Fußboden aus Kuyundschik (Teppichnachahmung).

erscheinen. Das hier unter Fig. 6 abgebildete Beispiel zeigt ein einfaches, aus Pflanzenmotiven zusammengestelltes Flachornament, nach geometrischen Grundlinien geordnet und gleichmäßig verteilt. In wie geschickter Weise dies geschehen, setzt Semper klar ausein-

ander. Der Teppich zeigt eine Pflanzenbordüre äußerlich vor dem Saume, die nach außen gerichtet ist; der Saum ist mit Knöpfen oder Rosetten verziert, ein Symbol, das gleichzeitig die Naht bezeichnet; die größeren Pflanzenornamente sind so geordnet, daß keinerlei Richtung sich kundgiebt, und bilden gleichsam offen entwickelte, von oben betrachtete Lotuskelche. Inwiefern diese Art der Anordnung durchaus den ästhetischen Forderungen bezüglich der Dekoration von Fußbodenteppichen entspricht, möge man des Näheren bei Semper nachlesen.*)

Von der einfachen Art dieses Musters ging allerdings die spätere Zeit ab, und namentlich die Kunstindustrie des hellenistischen Zeitalters hat nicht bloß Blumen- und Blattornamente mannigfachster Art, allerlei Tiere, namentlich jene fabelhaften Ungeheuer der orientalischen Kunst, Greife, Hippokampen u. a. m., sondern auch Porträts, ja sogar ganze große landschaftliche und historische Szenen in Geweben dargestellt. Diese das ganze Altertum hindurch bestehende Technik und Dekorationsweise hat dann bekanntlich die christliche Kunst herübergenommen und teils mit Veränderung der Motive, teils aber auch mit Beibehaltung der dekorativen Elemente zu allerlei Decken, kirchlichen Paramenten u. dgl. verwandt. Leider sind Reste oder Abbildungen derartiger Gewebe aus dem klassischen Altertum überaus selten. — Für Überzüge von Kissen oder Polstern dagegen, dergleichen wir auf antiken Bildwerken sehr häufig auf Betten, Sesseln u. dgl. abgebildet sehen, sind Pleinmuster bei weitem weniger beliebt, als streifige, welche sich ihrer Natur nach auch am besten dazu eignen. So sehen wir in Fig. 7 das reichgeschmückte Lager des Achilles (nach einem rotfigurigen Vasenbilde); zu unterst liegt die lange Matratze mit einfachen sich kreuzenden Querstreifen und Punkten verziert; darüber ist eine dicke Decke mit Zickzackmuster gebreitet. Zwei Kopfkissen sind mit einem gestreiften Stoff überzogen. — Die die einzelnen Streifen füllenden

*) A. a. O. S. 51 ff.

Fig. 7.

Lager mit buntgewirkten Kissen und Polstern. (Achill und der Leichnam des Hektor, griech. Vasenbild.)

Zeichnungen unterscheiden sich auf den uns zu Gebote stehenden Beispielen nicht wesentlich von den für Kleider, namentlich für Borten verwandten; neben Mäandermustern, einfachen Querstreifen, Wellenornamenten u. dgl. kommen auch hier reiche Figurenstickereien vor. Zum Vergleiche füge ich hier (Fig. 8) die Abbildung eines altägyptischen Vorhanges (nach einem Wandgemälde) bei. Derselbe zeigt streifenartige Buntwirkerei, bei welcher das Lotus-Ornament, welches bekanntlich in der ägyptischen Architektur wie Dekoration eine außerordentlich wichtige Rolle spielt, verschiedentlich zur Anwendung gekommen ist. Eine bessere Vorstellung von den charakteristischen Eigentümlichkeiten der ägyptischen Dekoration geben uns jedoch die Fig. 9 abgebildeten Proben, welche allerdings gemalten Decken und Wänden aus Gebäuden und Gräbern von Theben entnommen sind, deren Elemente aber jedenfalls auch in der ägyptischen Textilkunst, von der wir im allgemeinen wenig wissen (denn die Mumienbandagen sind nicht für die Kleidung des täglichen Lebens heranzuziehen), zur Verwendung kamen. Wir finden hier bei a das in der griechischen Kunst so häufige Mäandermotiv verwandt, mit Rosetten abwechselnd; b zeigt ein anscheinend einer Stickerei oder Applikationsarbeit nachgeahmtes Volutenmuster, während bei c Pflanzenmotive zu Grunde liegen.

Fig. 8.

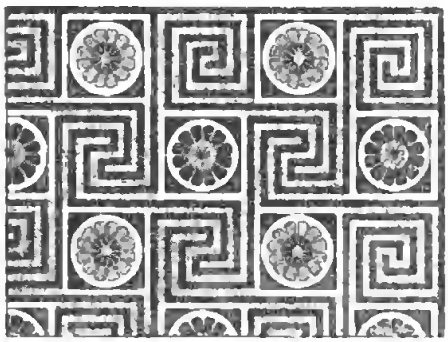
Ägyptischer gestickter Vorhang (nach einem Wandgemälde).

Was die Technik dieser buntgemusterten oder figürlich dekorierten Gewebe anlangt, so waren dieselben entweder durch Buntwirkerei hergestellt, worauf man sich bereits seit frühester Zeit trefflich verstand (weiß doch schon Helena bei Homer die Kämpfe der Griechen und Troer künstlich auf ihrem Webstuhle herzu-

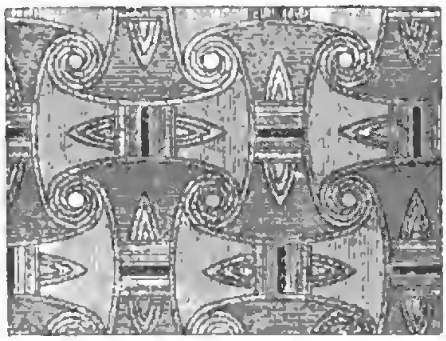
ſtellen), oder durch Stickerei. Auch dieſe iſt, gleich der Kunſtweberei, eine Erfindung des Orients und war von Babyloniern und Phrygiern bis zur höchſten Vollendung ausgebildet worden, von wo ſie ſpäter zu Griechen und Römern übergegangen iſt. Bis zu welcher hohen Stufe der Technik die aſſyriſchen Kunſtſticker es gebracht hatten, davon können uns wiederum die Reliefs

Fig. 9.

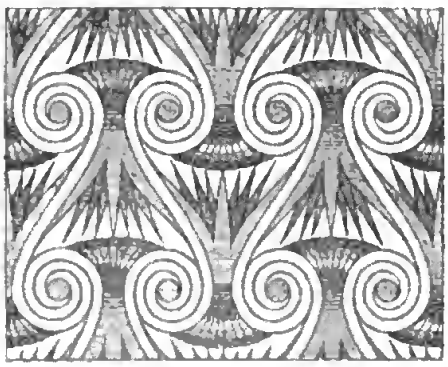
a.



b.



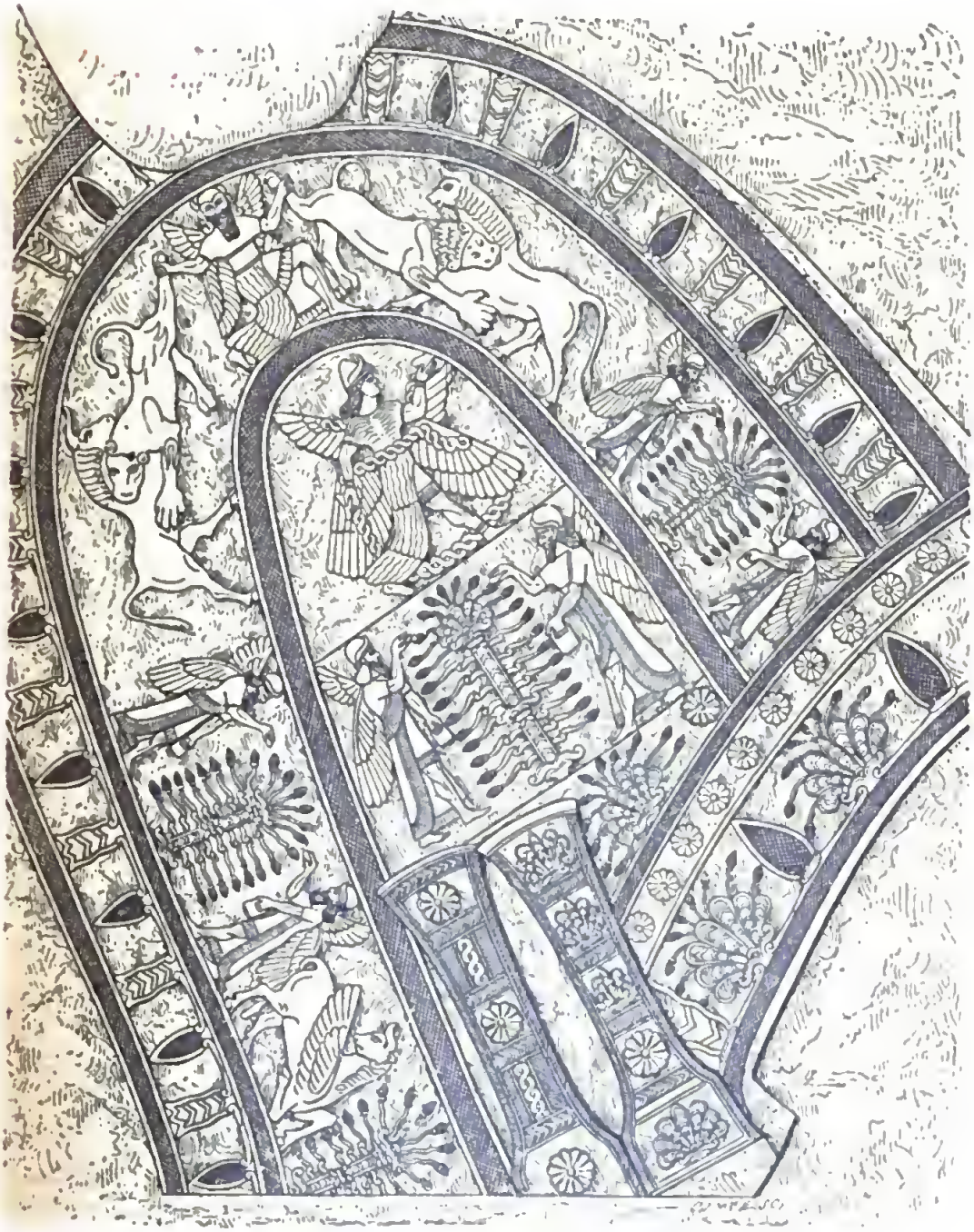
c.



Ägyptiſche Textilmuſter (nach Wandgemälden).

mit den Darſtellungen prächtig geſchmückter aſſyriſcher Fürſten eine Vorſtellung geben. Fig. 10 zeigt uns ſolch ein reichgeſticktes Stück vom Prachtgewand eines Königs; die Stickerei iſt, wie wir es auch bei den Verzierungen aſſyriſcher Metallarbeiten finden, ſtreifenartig angelegt. Als Ornamente dienen teils einfache Pflanzenmotive, teils figürliche Szenen: geflügelte Genien beim heiligen Baume, Tierkämpfe, phantaſtiſche Gottheiten u. ſ. w.; für kleinere

Fig. 10.



Gesticktes Prachtgewand von einem assyrischen Relief.

gesonderte Partieen des Mantels ist ein einfaches Linearornament verwandt. In welcher Weise die Stickerei ausgeführt war, läßt sich aus der Darstellung im Stein nicht entnehmen; doch ist mit hoher Wahrscheinlichkeit Plattstich zur Anwendung gekommen.

Man unterschied nämlich bereits im Altertum zwei Hauptarten der Stickerei: Kreuzstich und Plattstich. Jene war in Ägypten heimisch, wahrscheinlich auch in Phrygien, während die Plattstichstickerei wesentlich in Babylon ausgeübt wurde. Beide Methoden haben sich dann das ganze Altertum und Mittelalter hindurch erhalten. Hierbei kamen denn auch Goldfäden zur Verwendung, auf deren Herstellung sich die alte Technik ganz besonders verstand. Dieselben wurden vornehmlich im Plattstich benutzt, indem man den Goldfaden entweder durch die Unterlage durchnähte oder, was sparsamer und leichter war, nur auflegte und, ohne ihn durchzuziehen, auf die Unterlage aufnähte. Von größerer Bedeutung aber war die Verwendung des Goldes für gewirkte Stoffe (Brokate). Die alte Weberei verwandte dafür ein vom heutigen sehr wesentlich sich unterscheidendes Material. Der heutzutage benutzte Goldfaden ist ein starker, mit dünngezogenem, vergoldetem Silberdraht umsponnener Seidenfaden, welcher dem Brokat eine brettartige Steifheit und einen ziemlich gemeinen Flitterglanz giebt; die antiken Goldfäden und ebenso die der mittelalterlichen Brokate sind dagegen glatte und biegsame, nur auf der einen Seite vergoldete Streifchen, bei denen die Stoffe geschmeidig bleiben, der Gestalt sich anfügen und einen milden Glanz haben, obgleich man im Altertume nicht bloß wie heute die Stoffe damit broschierte, sondern die Fäden durch die ganze Breite des Gewebes hindurchführte. Semper glaubte, daß der papierähnliche vergoldete Stoff dieser alten Goldfäden vegetabilischer Natur, eine Art Kautschuk sei; indessen die neuesten Untersuchungen von Brücke in Wien und K. B. Hofmann in Graz haben dargethan, daß die Grundlage solcher Goldfäden animalische Häutchen, und zwar vom Darm einer Schaf- oder Antilopenart, gebildet haben.

Abgesehen von Buntwirkerei und Stickerei hatte man aber im Altertum noch ein drittes Verfahren, buntgemusterte Stoffe herzustellen; es wurden nämlich auf fertig gewebte, einfarbige Stoffe aus freier Hand mit dem Pinsel allerlei Ornamente,

Tierfiguren, Guirlanden, mythologische Szenen u. dgl. aufgemalt. Herodot berichtet uns, daß einige Völker am kaspischen Meere aus gewissen Baumblättern einen Farbensaft herzustellen wüßten, mit welchem sie figürliche Ornamente auf ihre Gewandstoffe malten, welche durchaus dem Waschen widerstünden und so dauerhaft wären, als seien sie von Anfang an dem Kleide eingewebt. Eine ähnliche Technik muß aber später auch den Griechen bekannt geworden sein. Unter den höchst interessanten Resten griechischer Textilkunst, welche im südlichen Rußland aufgefunden worden sind und im Museum der Eremitage in Petersburg aufbewahrt werden, befinden sich mehrere, welche diese uns sonst unbekannte Technik deutlich aufweisen. Die dem Stil der Vasengemälde sich nähernden Ornamente weisen auf attischen Ursprung dieser Stoffe hin; sie sind streifenweise hergestellt und ohne Benutzung von Schablonen gefertigt. Hier liegt also etwas dem modernen Kattundruck entsprechendes vor; und noch mehr erinnert an diesen ein den Ägyptern bekanntes Verfahren, von welchem uns Plinius berichtet. Wie nämlich heutzutage beim Kattundruck mit Formen, welche das Muster enthalten, Beize auf die zu färbenden Stellen des Zeuges aufgetragen und dann der Stoff in irgend einem Farbenbade gefärbt wird, infolgedessen sich die färbenden Teilchen des Bades mit aller Stärke an die gebeizten Stellen hängen und da unverlöschlich bleiben, während alle ungebeizten Stellen im Auswaschen und Bleichen ihre anfängliche Weiße wieder erhalten, so bestrichen die ägyptischen Schönfärber gewisse Stellen der Zeuge mit Beize und tauchten den so präparierten Stoff in einen Kessel mit heißer Farbenbrühe; wenn er dann herausgezogen und ausgewaschen wurde, so erschien er buntgemustert, sogar in, je nach der Qualität der aufgetragenen Beize verschiedenen Farben, welche durchaus unverlöschlich waren. Auf solche Weise pflegte man auch abgetragene Stoffe wieder frisch aufzufärben.

Sonst freilich war es üblich, die Wollenstoffe nicht im Gewebe, sondern schon vor dem Spinnen, im rohen Zustande,

zu färben; Seidengespinste wurden vor dem Weben gefärbt. Indem man Ketten- und Eintragsfäden von verschiedener Farbe nahm, stellte man auch die heute noch beliebten schillernden Stoffe (changeant) her.

Wir haben nun noch einiges über die übrigen im Altertum verarbeiteten Gespinstfasern hinzuzufügen. Durch die Fabrikation trefflicher Leinwand zeichnete sich von alters her Ägypten aus; Griechenland produzierte äußerst wenig und importierte seinen Bedarf meist vom Ausland, aus Afrika, Kleinasien u. s. w.; es war auch ursprünglich kleinasiatische Sitte, wenn die Athener bis zu den Perserkriegen anstatt des später allgemein üblichen wollenen Chitons einen leinenen trugen, während sonst Leinwand auf feine Unterkleider u. dgl. beschränkt blieb. Italien lieferte ebenfalls wenig feine Leinwand. Die Römer haben lange Zeit auch kein anderes linnenes Kleidungsstück gehabt, als den von Frauen und Männern getragenen Schurz und die zur Frauentracht gehörige Brustbinde. Später fingen die Frauen an, leinene Oberkleider zu tragen, und bei zunehmendem Handelsverkehr mit außeritalischen Ländern kam feine Leinwand für Taschentücher, Servietten u. s. w. immer mehr in Aufnahme. Man ist, da fast immer der weiße Glanz des Linnens als besonderer Vorzug dieses Gewebes gerühmt wird, vollständig berechtigt anzunehmen, daß für gewöhnlich die Leinwand im Altertum nicht gefärbt wurde; wo Färbung vorkam, wird man bestimmt nur kalte Farben voraussetzen dürfen, wie z. B. an einigen noch erhaltenen ägyptischen Leintüchern blaue Färbung sich erkennen läßt. — Baumwollstoffe kamen den Alten durch den Handel von Indien, Vorderasien und Afrika zu und waren wegen ihrer Feinheit und Weiße sehr beliebt; doch wissen wir über ihre Behandlungsweise in stilistischer Hinsicht sowie in bezug auf die Färbung nichts Näheres. — Seide endlich ist den Alten erst später bekannt geworden. Wenn auch schon vorher vereinzelt seidene Gewebe von China her auf dem Wege über Assyrien nach Kleinasien und Europa gekommen und als besonders kostbar betrachtet

worden waren, so ist doch Aristoteles der erste, der den Seidenwurm und seine Kultur bespricht. Von da ab beginnt die Seide langsam sich ihren Standpunkt in der Tracht des Reichen zu erobern. Dem griechischen Bekleidungsprinzip, welches weiche, den Körperformen nachgebende Stoffe verlangte, mußte der schwere und dichte Stoff mit seinem steifen und eckigen Faltenwurf anfangs freilich wenig sympathisch erscheinen; in welcher Weise man sich denselben dienstbar zu machen wußte, zeigt uns in instruktiver Weise eine weibliche Gestalt der pergamenischen Altarreliefs, deren Gewand aus einem in kleinen brüchigen Falten seidenartig geknickten Stoffe zu bestehen scheint. Erst die römische Kaiserzeit, bei welcher wie in anderer Hinsicht so auch in der Tracht nach und nach jeglicher Geschmack und Stilgefühl schwindet, hat mit immer größerer Vorliebe sich der seidenen und halbseidenen Gewänder bedient. Neben einfarbigen oder schillernden Stoffen spielten auch hier die buntgemusterten, durch eingewebte oder gestickte Ornamente verzierten Zeuge eine hervorragende Rolle; einige wenige, wertvolle Reste derartiger Stoffe haben sich noch erhalten; so der sogen. Schleier der heil. Jungfrau zu Chartres, dessen hellgelblicher Grund (allerdings nicht Seide, sondern Linnen oder Baumwolle) mit eingewebten Mustern, Vögeln und Rosetten darstellend, sowie mit seidegestickten bunten Friesen von Löwen und palmettenartigen Pflanzenverzierungen geschmückt ist. Ganz seidene Reste bewahrt Chur und Zürich; letzteres Stück, aus Sitten stammend, zeigt in regelmäßiger Wiederholung Najaden auf Seeungeheuern sitzend, als ein frühes Beispiel der von Semper mit Recht gerügten stilwidrigen Wiederholung figürlicher Motive auf gewebten Stoffen (vgl. Fig. 11).

Anhangsweise seien hier noch einige kurze Bemerkungen dem mit der Weberei so nahe verwandten Flechtwerk gewidmet, obgleich die Produkte desselben nur zum geringen Teile künstlerischer Gestaltung fähig sind. In Betracht würden hier auch die durch Flechten hergestellten Matten kommen, wenn wir näheres

über dieselben wüßten; da das nicht der Fall ist, so müssen wir uns beschränken auf die Korbflechterei, von der uns zwar auch keine Reste erhalten sind, deren Erzeugnisse uns aber häufig in Abbildungen auf antiken Bildwerken begegnen und uns zeigen, daß man dieselben ebenso in den mannigfaltigsten Formen als in geschmackvollen Mustern und je nach Bedarf und Zweck in verschiedenartiger Feinheit herzustellen wußte. Unter den hier mitgeteilten Beispielen (Fig. 12) ist das eine (e) von so dichtem Geflecht, daß es gestattet, Flüssigkeit hineinzugießen; andere, zur Aufnahme fester Gegenstände bestimmte sind leichter, zum Teil durchbrochen gearbeitet. Im allgemeinen kann man zwei Formen unterscheiden: flache, mit breitem Boden und von geringer Höhe, welche zum Tragen von Blumen, Früchten u. s. w. dienen (c, f) und hohe, die entweder wie die wesentlich zur Aufbewahrung von weiblichen Arbeiten bestimmten Kalathoi sich nach oben hin trichterförmig erweitern (a, b), oder, wenn sie als transportable Aufbewahrungsgefäße dienen sollen, nach unten zu birnenförmig erweitert oberhalb sich zusammenziehen (d). Das gebräuchlichste Material waren, wie bei uns, die biegsamen Zweige der Weide, außerdem Palmblätter, Spartgras, Schilf u. a. m.

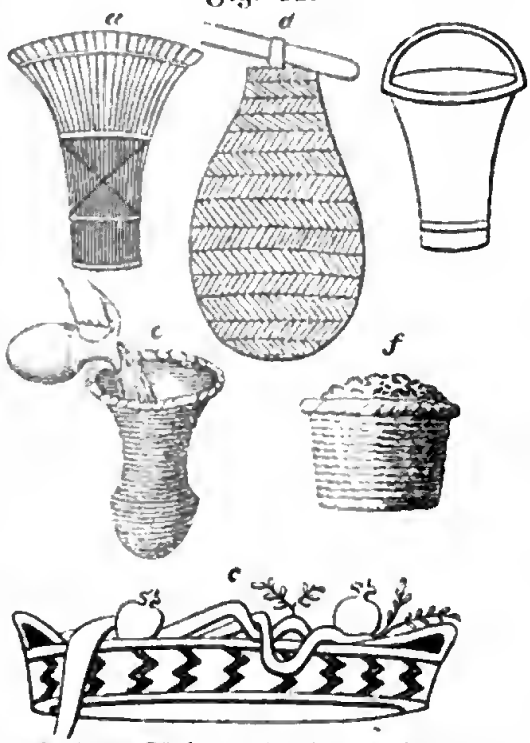
Fig. 11.

Römischer Seidenstoff (aus Sitten).

II. Keramik.*)

Das außerordentlich reichhaltige Gebiet der Keramik umfaßt alle die mannigfaltigen Produkte, welche sich aus dem bildungsfähigen Material der Thonerde (κέραμος) gestalten lassen, vom einfachsten, jeglichen künstlerischen Schmuckes entbehrenden Topfe bis zum kostbar bemalten Prunkgefäß, von der Thonpuppe des Kindes bis zur lebensgroßen Statue, vom gewöhnlichen Mauerziegel bis zum zierlichsten Relieffries. Die moderne Technik hat das Material der keramischen Arbeiten gegenüber dem Altertum beträchtlich erweitert und durch Erfindung der Fayence, vor allem des Porzellans, die Möglichkeit gewonnen, in stilistischer Hinsicht Fortschritte zu machen, welche bei dem schlichten und an gewisse Schranken gebundenen Material des einfachen Thones zu erreichen unmöglich war; dafür war das Gebiet der Gegenstände, welche die antike Keramik produzierte, verhältnismäßig weiter als heutzutage. Es sind nicht bloß die zahllosen zum Gebrauch des täglichen Lebens bestimmten Gefäße, für Speise und Trank, für Küche und Vorratskammer — darunter sehr viele, für welche man heute anderes Material, wie Glas, Holz, Metall, vorzieht —; es sind nicht nur die Ziegel oder Bauornamente, die ja auch heute noch einen wichtigen Teil

Fig. 12.



Geflochtene Körbe (nach griech. Vasenbildern und Reliefs).

*) Vergl. vornehmlich S. Birch, History of ancient pottery, London 1858 (1873) und Brongniart, Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie. 2. édit. Paris 1854.

der keramiſchen Produktion ausmachen: es kommen vielmehr auch wahrhaft künſtleriſche Erzeugniſſe hinzu, kleine Figürchen, kunſtvolle Reliefs, große Statuen. Was der moderne Bildner flüchtig aus Lehm formt, damit es ihm als Modell für die Ausführung in Marmor oder als Form für den Bronzeguß diene, das iſt, wenn es ſeinen Zweck erfüllt hat, dem Untergange geweiht; die Thonarbeiten der alten Bildner aber dienten dem Schmuck des Hauſes, ja ſelbſt der Tempel der Götter; und unter den uns erhaltenen Arbeiten dieſer Art ſind manche, die wir noch heute als Kunſtwerke erſten Ranges und als redende Zeugen des auch im ſchlichteſten helleniſchen Handwerker lebendigen künſtleriſchen Geiſtes bewundern. Mit letzteren haben wir uns hier nicht näher zu beſchäftigen; nur inſoweit auch bei dieſen plaſtiſchen Arbeiten von gewerblichem Betrieb die Rede ſein kann, werden wir einen Blick darauf zu werfen haben.

Über kein Gebiet der geſamten antiken Induſtrie und Kunſt, vornehmlich der klaſſiſchen Völker, ſind wir infolge der uns erhaltenen Reſte ſo genau unterrichtet, wie über die Keramik. So zerbrechlich ihre Erzeugniſſe an und für ſich auch ſein mögen, ſo iſt doch der gebrannte Thon der unvergänglichſte aller Stoffe, der ſelbſt Stein und Metalle überdauert, zumal er nicht, gleich dem zum Kalkbrennen tauglichen Marmor, ſich anderweitig nutzen ließ und noch weniger, gleich den Metallen, die Habgier reizte, welcher ſo viele Kunſtſchätze der Vergangenheit zum Opfer fallen mußten. Unüberſehbar iſt daher die Menge der auf uns gekommenen Erzeugniſſe der Töpferkunſt; von den früheſten Zeiten, in deren Dunkel die Leuchte des Geſchichtsforſchers vergeblich zu dringen ſucht, geben ſie uns Kunde und illuſtrieren jede Epoche der Kulturgeſchichte in ihrer unſcheinbaren und doch durchaus charakteriſtiſchen Weiſe. Denn in Form und Ausſtattung, in Technik und Stil, beſonders aber in den Vorſtellungen, mit welchen die kunſtfertige Hand des Malers dieſe Gefäße ſchmückt, ſpiegelt ſich der Geiſt einer jeden Zeit nicht minder deutlich wieder, als in deren Bauwerken oder in ihren litterariſchen Pro-

dukten. „Man zeige die Töpfe, die ein Volk hervorbrachte, und es läßt sich im allgemeinen sagen, welcher Art es war und auf welcher Stufe der Bildung es sich befand“ (Semper.)*) Mit diesen Erzeugnissen der antiken Keramik wollen wir uns zunächst beschäftigen.

Zwei Gesichtspunkte sind es, die wir dabei vornehmlich ins Auge zu fassen haben: die Form der Gefäße und ihre Ornamentik. Allerdings fehlt es auch nicht an Gefäßen, welche der Ornamentik gänzlich entbehren und lediglich hinsichtlich ihrer Form in Betracht kommen; aber die überwiegende Mehrzahl der uns erhaltenen, besseren Töpferwaren der klassischen Zeit ermangelt nicht des künstlerischen Schmuckes, mag derselbe nun in einfachen eingeritzten Linien, mag er in Bemalung, wie bei der Mehrzahl der griechischen, oder in Reliefs, wie in der römischen Töpferei, sich dokumentieren. Wenn im folgenden namentlich bei der Keramik der Griechen und Römer das Hauptgewicht auf die Ornamentik gelegt wird, so geschieht dies mit Rücksicht darauf, daß die Form der Gefäße in unserem zweiten Hauptteil noch im Zusammenhang zur Besprechung gelangen wird.

A. Gefäßbildnerei.

Bei den Erzeugnissen der alten Töpferei hat man im allgemeinen zu unterscheiden zwischen den allerfrühesten, nur mit der Hand geformten und daher meist sehr unvollkommenen Gefäßen und denen, welche auf dem Rade oder der Töpferscheibe hergestellt sind. Allerdings ist die Anzahl von Gefäßen der ersteren Gattung verhältnismäßig gering; denn die Erfindung der Töpferscheibe geht bis in die frühesten Zeiten der menschlichen Kultur zurück, wenn auch vielfach in manchen Ländern ihr Gebrauch zu einer Zeit, da anderwärts längst nicht mehr aus freier Hand geformt wurde, noch unbekannt war.

*) Der Stil, 2. Aufl, II, 3.

In Ägypten*) finden wir bereits in den Wandgemälden der alten Gräber von Beni-Hassan das Arbeiten mit der Töpferscheibe dargestellt; die in den sogen. „Mastaba", den Gräbern der ältesten Dynastieen von Memphis, sich findenden Thongefäße sind sämtlich in regelmäßigen Formen auf dem Rade hergestellt und sorgfältig gebrannt. Die ägyptische Keramik bietet freilich keine besonderen, kunstgeschichtlich interessanten Momente dar. Die in den ältesten Gräbern gefundenen Vasen sind von rötlicher oder gelblicher Thonerde, ohne Glasur und ohne Bemalung, von meist ziemlich plumpen Formen (vgl. Fig. 13). In einer späteren Periode kommt zu diesen unglasierten Gefäßen bisweilen ein leichter Farbenauftrag in sehr primitiver Zeichnung von meist rein linearer Natur hinzu, welcher jedoch nicht eingebrannt ist. Bei den auf den Wandgemälden abgebildeten Gefäßen tritt in der älteren Zeit die ovale Form sehr in den Vordergrund. Weiß**) ist der Ansicht, daß hierfür das Straußenei das zunächstliegende, einfachste Vorbild geliefert habe, während die später auftretenden Gefäßformen durch die ihnen eigentümliche Grundgestalt des runden und geteilten Kürbis auf eine nördliche asiatische Heimat hinwiesen. Von viel höherem Interesse sind die glasierten ägyptischen Thonwaren, welche unter dem Namen „ägyptisches Porzellan" bekannt sind, aber besser mit Perrot als ägyptische Fayence bezeichnet werden können. Ihr Material ist weißer Thon; der farbige Glasurüberzug besteht aus Kieselerde und Soda, mit einer färbenden Substanz vermischt. Auf diese Weise hat man nicht bloß Thonfigürchen, Perlen zu Schmucksachen, Ringsteine u. dgl. hergestellt, sondern auch Ziegel, welche zur äußeren Verzierung von Gebäuden dienten, und Gefäße. Letztere sind meistens blau oder apfelgrün gefärbt, bisweilen auch noch anderweitig verziert; dekorativ behandelte Tier- oder Menschenfiguren bilden die Grundlage des Ornaments, am häufigsten aber pflanzliche Motive, namentlich der im ägyptischen Orna-

*) Vgl. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, Vol. I. Egypte. Paris 1882. p. 818 sqq. **) Kostümkunde I, 102.

ment die Hauptrolle spielende Lotos (vgl. Fig. 14). Diese Verzierungen sind in den Grund vertieft eingegraben und die Linien mit schwarzer Farbe ausgefüllt; es ist also von eigentlicher Bemalung der Gefäße dabei nicht die Rede. Ihr Hauptreiz liegt in der leuchtenden Farbe der Glasur, deren Technik sich in Ägypten bis zur Ptolemäerzeit erhalten zu haben scheint.

Fig. 13.

Ägyptisches Thongefäß.

Auch die uns erhaltenen Reste der assyrischen Töpferei*) sind äußerst spärlich und gestatten kein sicheres Urteil über die historische Entwickelung derselben. Wie in Ägypten, so hat man auch hier zwischen glasierter und unglasierter Ware zu unterscheiden. Die den ältesten Epochen zugeschriebenen Gefäße sind roh gearbeitet, aus grobem, zum Teil mit zerhacktem Stroh vermengtem Thon vielfach ohne Anwendung des Rades geformt, ohne bildnerischen Schmuck und von plumpen Formen, in der Regel auch ohne Henkel. Eine andere Klasse zeigt einen wesentlichen Fortschritt in der Technik; das Material ist feiner, die Formen eleganter, wie schon die geschickt angefügten Henkel zeigen; auch sind die Gefäße durchweg auf dem Rade hergestellt, sonst aber größtenteils ohne weitere Dekoration. Fig. 15—17 giebt einige Proben dieser Gattung; Fig. 15 zeigt ein einfaches Zickzackornament am Hals, während die beiden andern nur in der Form, in Profilierung und Henkeln ein gewisses Streben nach Zierlichkeit verraten. — Einen weiteren Fortschritt zeigen einige Gefäße

*) Vgl. Perrot et Chipiez, a. a. O. Vol. II, Chaldée et Assyrie, Paris 1883, p. 709 sqq.

und Gefäßscherben (denn ganze Gefäße sind ungemein selten), auf denen mit rötlichbrauner Farbe Ornamente meist geometrischer Art aufgemalt sind, wie z. B. Fig. 18, ein Becher von gefälliger Form. Anderweitige Motive begegnen in der Dekoration der Gefäße nur sehr vereinzelt; so Fig. 19 in Reihen gestellte, sehr plump gemalte Vögel, ein Ornament, welches wir in ähnlicher Weise auch in der frühesten Keramik der Griechen finden. — Noch viel spärlicher sind die Reste von glasierten Thonwaren assyrischer Herkunft. Obgleich, wie später noch zu erwähnen sein wird, die Assyrer gerade in glasierten Backsteinen ganz Vorzügliches leisteten, scheinen sie doch diese Technik in der Töpferei nur wenig zur Anwendung gebracht zu haben. Die meisten derartige Reste zeigen eine der ägyptischen ähnliche blaue oder gelbliche Glasur; unter den hier abgebildeten Beispielen ist Fig. 17 mit Glasur versehen, und zwar von zweierlei Farbe: bläulichgrün am Halse, gelb am Bauch. Zu höherer Ausbildung ist aber diese Art der Töpferei in Assyrien allem Anschein nach nicht gediehen. Man erklärt sich diese niedrige Stufe, auf welcher die assyrische Gefäßbildnerei stehen blieb, wohl mit Recht dadurch, daß in jenen despotischen Staaten, in denen der wohllebende Mittelstand fehlte, die kunstvollere Behandlung der Gefäße sich allein auf die edleren Materialien zumal Metalle, beschränkte: bronzene oder aus edlem Metall gefertigte Geräte gehörten zum Haushalt des Vornehmen und Reichen, während der Arme sich mit einfachem Thongeschirr begnügte, ohne auf künstlerische Verzierung desselben Anspruch zu machen.

Fig. 14.

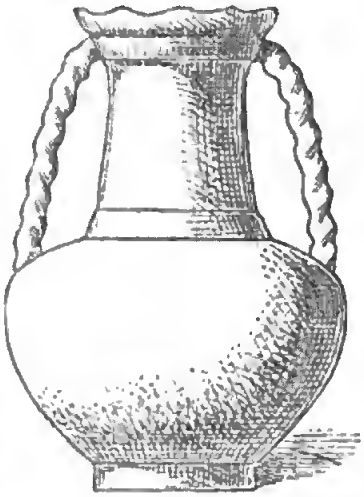
Ägyptischer Thonteller.

Zur Beurteilung der Keramik der Phönizier reichen die Funde, welche auf dem Boden des alten Phöniziens selbst gemacht worden sind, bei weitem nicht aus. Reichhaltiger und belehrender sind nach dieser Hinsicht die in ehemaligen phönizischen Kolonieen, wie Rhodos, Sardinien, Sizilien gemachten Funde, vornehmlich aber die Ausgrabungen von Cypern.*) Die hier gefundenen Thongefäße sind sehr zahlreich und mannigfaltig; nur muß man die auf phönizischen Ursprung zurückgehenden von den griechischen Fabrikaten, welche einen bedeutenden Teil der Funde ausmachen, sorgfältig scheiden, was bei der Ähnlichkeit, welche die

Fig. 15.

Fig. 16.

Fig. 17.



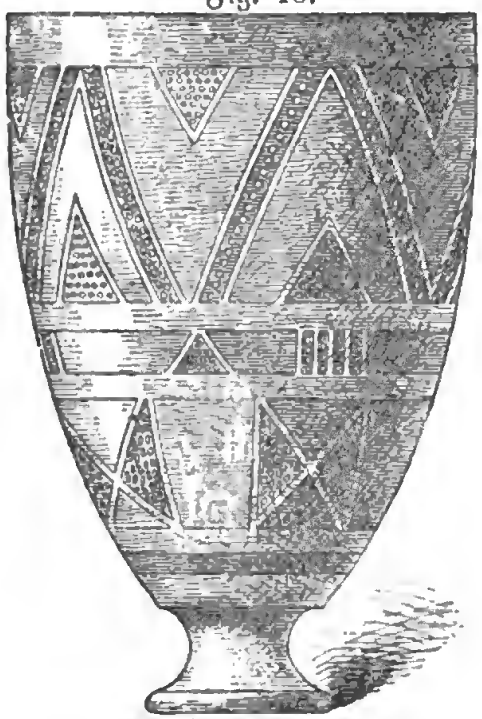
Assyrische Amphoren.

griechischen Gefäße der frühesten Zeit mit manchen phönizischen Arbeiten aufweisen, nicht immer ganz leicht ist. Bei denjenigen Gefäßen, welche als einheimische Fabrikate phönizischer Herkunft zu betrachten sind, hat man die aus freier Hand geformten von den auf der Töpferscheibe hergestellten zu trennen. Erstere sind meist aus rotem oder gelbem Thon hergestellt, zeigen entweder kugelartige Formen oder rohe Nachbildungen von Tierkörpern

*) Vgl. Louis Palma di Cesnola, Cypern, deutsche Bearbeitung von L. Stern. Jena 1879, besonders S. 355: A. S. Murray, über die cyprischen Thongefäße. Daneben ist von Bedeutung der Katalog des New-Yorker Metropolitan Museum of Art: Potteries of the Cesnola Collection, Handbook Nr. 2.

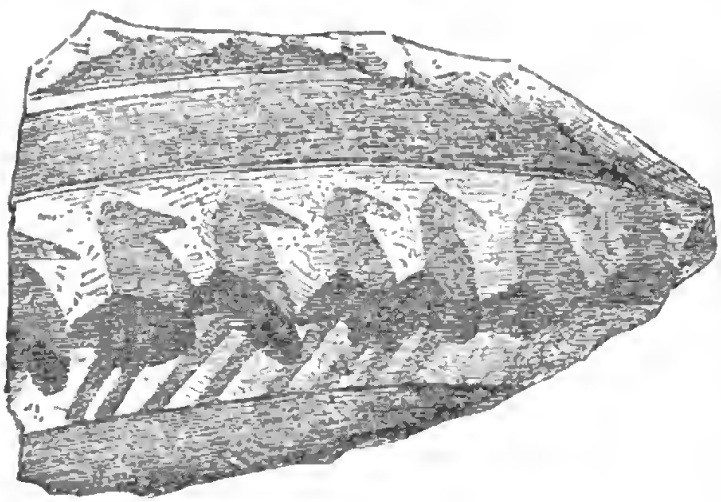
und ſind in der Regel durch eingravierte Linien von regelmäßiger geometriſcher Zeichnung, die mit weißer Farbe ausgefüllt worden, dekoriert. Die auf dem Rade hergeſtellten Gefäße unterſcheiden ſich von jenen zunächſt ſchon weſentlich durch die Form; ſie haben bei ſphäriſchem oder zylindriſchem Körper meiſt einen flachen Boden und Henkel; die Ornamente ſind teils ebenfalls durch eingeritzte Linien, teils durch aufgemalte Zeichnungen hergeſtellt. Wie die anderweitigen kunſtgewerblichen Erzeugniſſe der Phönizier, ſo zeigen auch dieſe Vaſenzeichnungen, daß man von einem eigenen phöniziſchen Stile ſtrenggenommen nicht ſprechen kann, daß vielmehr die ornamentalen Motive ihrer Arbeiten von fremdher, namentlich von Aſſyrien und Ägypten, entlehnt ſind. So erſcheint als ein ſehr häufig angewandtes Ornament der ſogenannte „heilige Baum“ der Aſſyrer (vgl. oben Fig. 10). Fig. 20 u. 21 zeigt uns eine Vaſe von grauer Farbe und ziemlich plumper Form, auf welcher dieſer heilige Baum umgeben

Fig. 18.



Aſſyriſcher Thonbecher.

Fig. 19.



Aſſyriſches Vaſenfragment.

von zwei an demſelben heraufkletternden Ziegen dargeſtellt iſt. Die Behandlung iſt nichts weniger als naturaliſtiſch; wie der Baum ſelbſt, entſprechend aſſyriſchen Darſtellungen, rein ſtiliſtiſch behandelt iſt, ſo bleibt auch bei den beiden Tieren der dekorative Charakter ſo ſehr gewahrt, daß ihnen ſogar wiederum Ornamente, zwei Roſetten und dazwiſchen ein ſchraffiertes Oblong, aufgemalt ſind. An andern Gefäßen tritt in der Zeichnung der ägyptiſche Einfluß deutlich hervor. — Sehr verbreitet iſt dann

Fig. 20 u. 21.

Bemalter Thonkrug aus Cypern.

bei den cypriſchen Vaſen auch das unten noch näher zu beſprechende geometriſche Ornament, konzentriſche Kreiſe, geradlinige, ſenkrechte oder horizontal über das Gefäß geführte Streifen, Kanten und Schachbrettmuſter u. ſ. w. Ein charakteriſtiſches Beiſpiel für letztere Art der Dekoration iſt Fig. 22, bei welcher der phöniziſche Urſprung, für den ſonſt kein ſprechender Beweis vorläge, dadurch geſichert iſt, daß die Vaſe eine phöniziſche Inſchrift trägt. Unter dieſen Gefäßen mit geometriſchen Figuren

ſind dann auch ſolche, bei denen tieriſche und weiterhin ſelbſt menſchliche Darſtellungen in den Bereich der Dekoration hineingezogen ſind, wie dies auch bei den auf griechiſchem Boden gefundenen Gefäßen mit linearer Dekoration der Fall iſt. Immerhin unterſcheiden ſich von letzteren dieſe cypriſchen Gefäße in weſentlichen Punkten; denn während bei jenen in der Wiedergabe animaliſcher Organismen ſich bereits ein gewiſſes Streben nach Naturwahrheit geltend macht, tragen hier die Figuren, namentlich die viel vertretenen Vögel, einen rein ornamentalen Charakter, welcher ſich nicht bloß in der Behandlung der äußeren Form in ihren Konturen, ſondern auch in der dekorativen Ausſtattung der Flächen, welche allerlei Motive des geometriſchen Stiles aufweiſen, geltend macht; vgl. die Vaſenzeichnungen in Fig. 23 und 24. — Als eine beſondere Klaſſe machen wir endlich noch die Gefäße namhaft, deren Ausguß plaſtiſch als ein weiblicher Kopf mit reichem Haarputz geſtaltet iſt, wie z. B. Fig. 25. Das hier auf dem Bauch des Gefäßes aufgemalte Ornament iſt der griechiſchen Keramik fremd; einige derartige Vaſen ſind ſogar mit Malereien ägyptiſchen Stiles verſehen.

Fig. 22.

Cypriſche Thonvaſe mit geometriſchem Ornament.

Wir wenden uns nunmehr der griechiſchen Keramik zu.*) Auch in Griechenland und Kleinaſien fällt der Gebrauch der Töpferſcheibe bereits in eine ſehr frühe Zeit; Homer nennt ſie als etwas offenbar lange bekanntes, und die jedenfalls noch beträchtlich vor der homeriſchen Zeit zurückliegenden Thongefäße,

*) O. Jahn, Vaſenſammlung König Ludwigs, München 1854, Einleitung. H. Brunn, Einl. zu Th. Lau, Die griechiſchen Vaſen. Leipz. 1878.

welche Schliemann in Troja gefunden hat, ſind größtenteils bereits auf dem Rade geformt. Kommen daneben auch immer noch aus freier Hand gefertigte Gefäße unter den griechiſchen Thonwaren vor, ſo können dieſe doch, wo es ſich um eine Betrachtung der ſtiliſtiſchen Entwickelung der Gefäßbildnerei handelt, nicht in Frage kommen. Allerdings zeigt ſich ſelbſt an dieſen rohen, weſentlich für den Küchenbedarf hergeſtellten

Fig. 23.

Malerei einer cypriſchen Vaſe.

Gefäßen das ſelbſt dem gänzlich unziviliſierten Barbaren angeborene Beſtreben, den an und für ſich unſcheinbaren Stoff zu verſchönern. Primitive Ornamente meiſt linearer Natur, Striche, Zickzacklinien, Kreiſe, Kreuze u. dgl. werden entweder in den weichen Thon eingeritzt, wie wir das oben auch bei cypriſchen Gefäßen gefunden haben, oder mit einfachen Farben aufgemalt. Derartige Dekoration zeigen die meiſten trojaniſchen Funde;

dieſelben verraten übrigens in nichts beſtimmt helleniſche Elemente und ſind als Erzeugniſſe einer urſprünglichen Töpferkunſt zu betrachten, wie ſie ſich gleichzeitig an den verſchiedenſten Orten

Fig. 24.

Malerei einer cypriſchen Vaſe.

Fig. 25.

Cypriſcher Thonkrug mit plaſtiſcher Verzierung.

ſelbſtändig entwickelt hat. Vgl. die beiden Beiſpiele Fig. 26 u. 27; Fig. 26 iſt eine Scherbe, auf der einfache Wellenornamente eingeritzt ſind; Fig. 27 iſt ein kugelförmiges, dreifüßiges Gefäß von rotem Thon, auf beiden Seiten mit eingegrabenen Zweigen, Zickzacklinien und geraden Streifen verziert, mit zwei plumpen, ohrenartigen Anſätzen und zwei Griffen verſehen.

Anderer Art ſind die höchſt merkwürdigen Reſte von Thonwaren, welche Schliemann in Mykenä zu Tage gefördert hat und die ihre

Parallele finden in Gefäßen, welche in uralten Gräbern Attikas, der Inſel Rhodos, bei Nauplia u. ſ. w. zum Vorſchein gekommen ſind. Auf hellgelbem Grund zeigen dieſelben mit dunkelroter Farbe aufgemalte phantaſtiſche Ornamente, welche meiſt aus Roſetten, Spiralen, Zickzacklinien und andern geometriſchen Elementen ſich zuſammenſetzen, daneben aber gewiſſer, aus der Pflanzenwelt entnommener Ornamente nicht entbehren; ganz beſonders eigentümlich ſind die oft wiederkehrenden, in der Regel auch rein dekorativ behandelten Waſſertiere, zumal Tintenfiſche; und ſelbſt

Fig. 26.

Thonſcherbe aus Ilion.

Fig. 27.

Thongefäß aus Ilion.

menſchliche Figuren fehlen dieſer Ornamentik nicht gänzlich. (Vgl. Fig. 28 — 30.) Führen uns dieſe Funde auch in eine ſpätere Kulturepoche, als die der trojaniſchen Ausgrabungen, ſo ſcheinen doch auch ſie nicht als ſpezifiſch helleniſche Kunſtanfänge bezeichnet werden zu dürfen; es hat vielmehr den Anſchein, als hätten wir hier Produkte einer fremden Induſtrie

Fig. 28

Fig. 29.

Fig. 30.

Fig. 28—30. Bemalte Gefäßſcherben aus Mykenä.

vor uns, deren Nationalität mit Sicherheit zu ermitteln bisher freilich noch nicht gelungen iſt.

Haben wir demnach dieſe älteſten Erzeugniſſe der auf helleniſchem Boden gefundenen Produkte der Keramik als nicht griechiſchen Urſprungs zu betrachten, ſo dürfen wir dagegen dieſen einer ganzen Klaſſe von Gefäßen zuſchreiben, deren eigentümliche Verzierungsweiſe ſich allerdings nicht bloß an griechiſchen, ſon-

dern auch an italiſchen Funden, ja ſogar ähnlich ſelbſt an nordiſcher Töpferware nachweiſen läßt und daher vielfach als indogermaniſch oder ariſch bezeichnet worden iſt, aber nichtsdeſtoweniger als Anfang helleniſcher Kunſtweiſe gelten darf, da ſie in die Entwickelungsfolge der griechiſchen Keramik ſich als organiſches Glied einfügt. Was zunächſt das zur Verwendung kommende Material anlangt, ſo iſt ſowohl für dieſe Stufe als für die zunächſt folgende charakteriſtiſch, daß der Thon in ſeiner natürlichen, ungefärbten Beſchaffenheit, bald gelblich, bald grau, erſcheint und noch des reizvollen Firniſſes der ſpäteren Technik entbehrt. Auf dieſen Thongrund ſind die Ornamente meiſt einfarbig mit dunkelbrauner oder rötlicher, ſeltner mit weißer Farbe aufgetragen. Die Formen, welche uns begegnen, ſind noch beſchränkt; aber wir treffen bereits hier die in dem außerordentlichen Formenreichtum der Folgezeit am meiſten hervortretenden Grundformen des bauchigen Aufbewahrungsgefäßes (Amphora), des weiten Miſchkruges (Krater), der Schale und des Gießgefäßes, alle bereits in ebenſo harmoniſcher wie zweckmäßiger Durchbildung. Die Dekoration ordnet ſich durchaus dem Charakter des Gefäßes unter; entſprechend dem aufſtrebenden Charakter der meiſten Gefäßformen iſt ſie nicht vertikal, ſondern horizontal, in Reihen den Bauch der Vaſe umſchließend, angeordnet. Beſtandteile der Dekoration ſind teils reine Ornamente, teils Tierfiguren, ſtellenweiſe auch menſchliche Figuren. Der rein ornamentale Schmuck trägt einen ausgeſprochen mathematiſchen oder linearen Charakter (daher dieſe ganze Art der Dekoration auch wohl mit dem Namen der „geometriſchen“ oder „linearen“ bezeichnet wird): Zickzacklinien, Schachbrettmuſter, Dreiecke, halbe Ovale, Kreiſe, Kreuze, Spiralen, Punkte u. dgl., vereinzelt oder in fortlaufenden Reihen verbunden, bilden die Grundlage, welche vielfach an Flecht- und Webemuſter erinnert (vgl. oben Fig. 22). Die figürlichen Zuthaten beſchränken ſich im weſentlichen auf Haustiere und europäiſches Jagdwild; ſehr gewöhnlich ſind Vögel; doch bewahren auch dieſe Figuren, obgleich an ſich nicht ohne

einen gewiſſen Realismus gezeichnet, durchweg ihren rein dekorativen Charakter, indem ſie in faſt ſchablonenhafter Gleichförmigkeit ſich reihenweiſe nebeneinander fügen, nicht anders als die Kreuze oder Kreiſe des linearen Ornamentes. Dem gleichen Prinzip ordnen ſich die Darſtellungen aus menſchlichem Kreiſe unter: es ſind noch keine mythologiſchen Darſtellungen, ſondern Szenen des wirklichen Lebens, Aufzüge, Viergeſpanne mit Lenkern, Chorreigen, Leichenprozeſſionen u. dgl., alles ſchematiſch ſteif, meiſt ohne Abwechſelung in langen Streifen das Gefäß umgebend. Nicht ſelten drängt ſich das lineare Ornament auch in dieſe Vorſtellungen hinein, tritt zwiſchen die einzelnen Figuren, zwiſchen die Beine der Pferde u. ſ. w., jeden noch freien Raum des Grundes ausfüllend. Ein ſehr inſtruktives Beiſpiel dieſer Art der Vaſenmalerei giebt Fig. 31, eine aus Athen ſtammende Vaſe mit zwei Henkeln und von etwas plumper Form. Der Fuß iſt mit einfachen Streifen und in der Mitte mit einem Mäandermuſter verziert; ein eben ſolches, nur in etwas verändertem Muſter, zieht ſich um den oberen Rand des Gefäßes herum. Der Bauch der Vaſe iſt mit drei Figurenreihen verziert, welche durch Streifen und Zickzackmuſter voneinander getrennt ſind. Der unterſte Streifen ſtellt in jener primitiven Art linearer Malerei eine Reihe von Zweigeſpannen mit ihren Leitern vor, eines genau dem andern gleichend; Zickzacklinien und Punkte füllen den Raum unter dem Bauch der Pferde, roſettenförmig geſtellte Punkte den zwiſchen den einzelnen Geſpannen. Darüber iſt ein Leichenbegängnis vorgeſtellt; der mit zwei Pferden beſpannte Leichenwagen trägt die hohe Bahre, auf der man den Toten ausgeſtreckt liegen ſieht, und reicht bis in die obere Reihe hinein; um auch hier jeden leeren Raum zu vermeiden, ſind zwiſchen die Beine des Leichenbettes Vögel und Striche eingezeichnet, oberhalb der Pferde aber außer einem Vogel noch dreimal das in der archaiſchen Ornamentik ſehr beliebte Hakenkreuz. Rechts und links vom Leichenwagen ſtehen in dem Mittelſtreifen und ebenſo in dem anſtoßenden Teile des

Fig. 31.

Archaisches Thongefäß aus Athen.

obersten Streifens die Figuren von Leidtragenden, meist wehklagend die Arme erhebend. Konzentrische Kreise mit Sternen in der Mitte füllen den Raum des obersten Streifens bis zu den Henkeln hin aus; auch hier ist jeder leere Raum durch Punkte oder Striche ausgefüllt. Vornehmlich bezeichnend ist für diese Vasengattung, daß Pflanzenornamente und die Tiere des Orients, Panther, Löwen u. s. w., noch durchweg fehlen, ebenso wie Schriftzeichen. Die Technik der Malerei ist noch außerordentlich primitiv; die Tierfiguren sind zwar teilweise mit trefflicher Erfassung des Charakteristischen und bei aller Steifheit nicht ohne ein gewisses Leben wiedergegeben; die menschlichen Figuren jedoch erscheinen meist in sehr magerer, die menschliche Form durchaus nach kindlicher Art abbildender Silhouette.

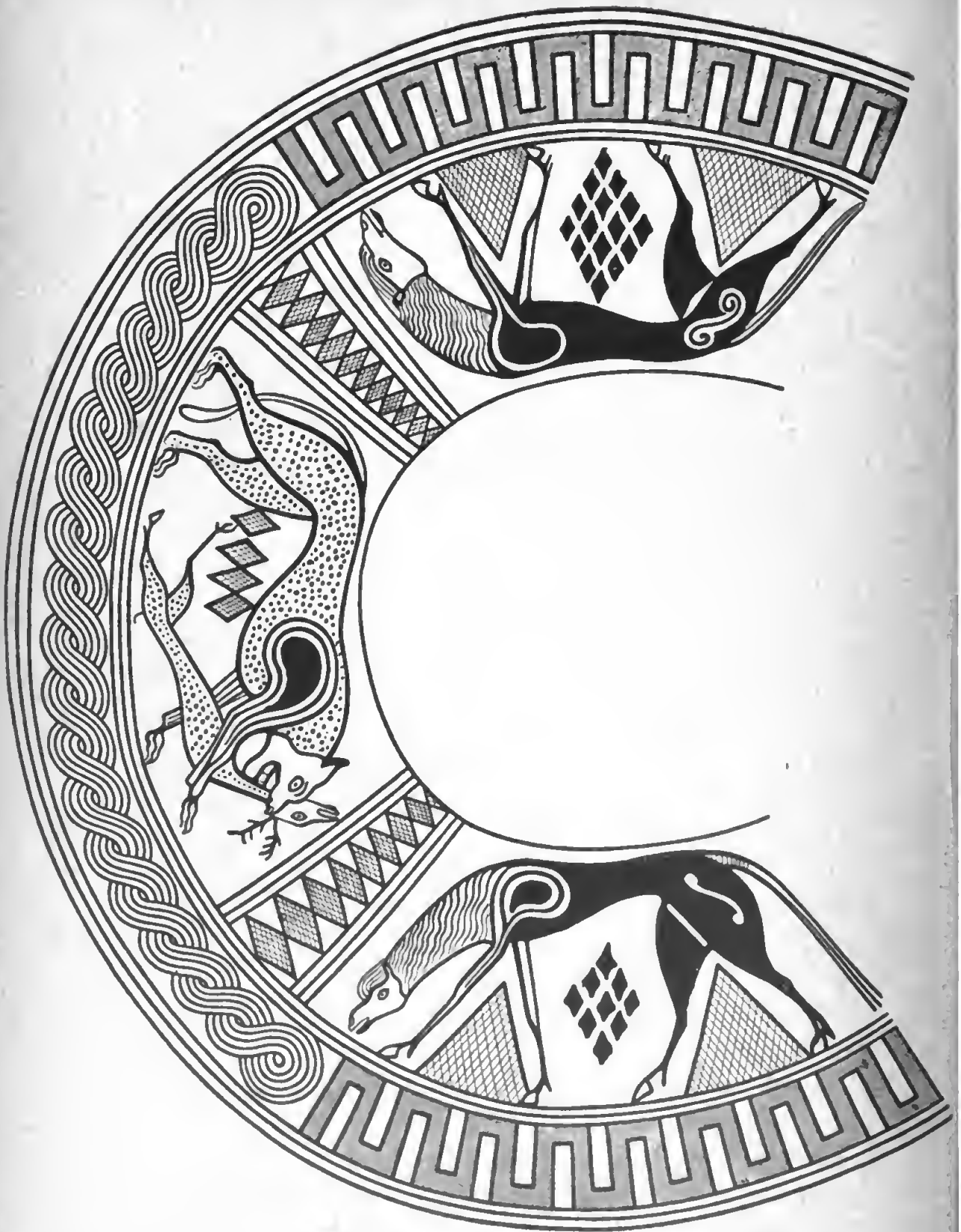
Wenn man diese Gefäße ihrem Stile nach einer noch vor der homerischen Kultur zurückliegenden Periode zuweisen kann, obgleich damit natürlich nicht gesagt sein soll, daß nicht auch später noch vielfach in dieser Manier gearbeitet worden ist, so darf man dagegen mit der Kunst des homerischen Zeitalters in Vergleich stellen den nunmehr in den Vordergrund tretenden Vasenstil, dessen Dekoration man wegen der durchweg vorwaltenden orientalischen Motive als asiatisierend zu bezeichnen pflegt. In der That tritt hier überall der Einfluß, welchen die Bekanntschaft mit den kunstgewerblichen Erzeugnissen des Orients, vornehmlich der assyrisch-babylonischen Kunst, auf den griechischen Gewerbfleiß ausgeübt hat, deutlich hervor. Allerdings behält auch diese Gattung von Gefäßen die reihenartige Anordnung, welche sich rings um das Gefäß herum zieht, im wesentlichen bei; aber die Bemalung erstreckt sich weiter, bedeckt fast die ganze Oberfläche der Gefäße, und vor allem treten an die Stelle der früher beliebten Motive jetzt die im Orient heimischen Tiere, als Löwen, Panther, Antilopen, und die wunderlichen Fabelwesen, die uns aus den Skulpturen und Metallarbeiten der assyrischen Kunst bekannt sind, phantastische Vögel mit Menschengesichtern, Greife, Sphinxe, auch geflügelte Menschengestalten ꝛc.

Und nicht bloß die Motive, sondern auch der Stil dieser Figuren ist durchaus im orientalischen Geschmack, d. h. nicht naturalistisch, wie die vorher besprochene Gattung es liebt, sondern stilisiert, konventionell oder wappenartig umgeformt, dergestalt, daß die natürliche Gestalt mehr wieder zum Ornament wird. Als Beispiel gebe ich unter Fig. 32 a u. b einen von der Insel Thera (Santorin) stammenden Krug, dessen Hals und Mündung dem Körper des Greifen nachgeahmt sind. Schon die Behandlung dieser Teile ist nichts weniger als naturalistisch; und wenn auch am Hals des Vogelkopfes noch die Nachahmung von Gefieder zu erkennen ist, so sind doch die die Rückseite füllenden Kreise und die Palmette rein dekorativer Natur. Der Bauch des Gefäßes ist nach altertümlichem Brauche durchweg bemalt; unten, oberhalb des Fußes, befindet sich zunächst das für diesen Gefäßteil auch später noch charakteristische Ornament des sich öffnenden Blätterkelches; die Reihe darüber giebt ein ähnliches, nur etwas künstlicher verziertes Motiv mit Volutenranken. Darüber folgt ein Streifen, der in der Mitte das bereits in der archaischen Kunst sehr gewöhnliche Ornament des Flechtwerkes, rechts und links, nach dem Henkel zu, eine einfache geometrische Dekoration aufweist. Die Hauptvorstellung des Bauches giebt in der Mitte einen eine Antilope zerfleischenden Panther; rechts und links davon, durch Streifen mit Rautenmuster getrennt, sind grasende Pferde dargestellt. Die Lust am Ornament zeigt sich hier nicht

Fig. 32 a.

Archaischer Thonkrug aus Thera mit orientalisierender Malerei.

Fig. 32 b.



Detail der Malereien von Fig. 32 a.

bloß in den jeden leeren Raum zwischen den Beinen und unter dem Bauch der Pferde sowie unterhalb des Panthers anfüllenden Dreiecken und Rauten, sondern auch darin, daß selbst der Körper der Tiere mit rein stilistischen, dem Organismus durchaus fremden Arabesken verziert ist. Auch die hier nunmehr auftretenden Pflanzenornamente erhalten den gleichen Charakter: Palmetten, Rosetten, Arabesken u. dgl. treten den Tiergestalten zur Seite; hingegen tritt die menschliche Gestalt in diesen Gefäßen fast ganz zurück. Zugleich zeigt sich die Lust am Ornament in der überreichen Fülle, womit jeder leere Raum mit Kreuzen, Sternen, Rosetten ꝛc. ausgefüllt wird (vgl. Fig. 33). Charakteristisch und zugleich maßgebend für die Folgezeit ist dabei die Art, wie der Boden der Gefäße, mag derselbe mit einem Fuß versehen sein oder nicht, dekoriert wird: hier schießen nämlich lanzettförmige Blätter ringsherum, nach oben sich ausbreitend, empor, in vortrefflicher Weise das Aufstreben der Rundung nach oben aussprechend. Der Thon dieser Gefäße entbehrt zwar noch des leuchtenden Rots, welches die Vasen der nächsten Zeit auszeichnet, ist aber doch bereits nicht ganz ungefärbt gelassen, sondern, wie die hellgelbe Grundfarbe zeigt, mit irgend welchem Pigment getränkt; die Malereien sind mit Dunkelbraun aufgesetzt und das Gefäß nach der ersten Bemalung noch einmal dem Feuer exponiert, während die hierauf aufgesetzten opaken rötlichen Farben (kirschrot oder violett), sowie weiß durch ein Bindemittel auf die erste Bemalung aufgetragen, aber nicht mit eingebrannt sind. Die nicht bemalten Teile der Gefäße aber werden in der Regel gleichmäßig

Fig. 33.

Archaisches Thongefäß mit orientalisierender Malerei (sog. Dodwell-Vase).

mit dunkler Farbe überzogen, so daß der Charakter des Thones ganz verschwindet: ein Prinzip, welches die hellenische Keramik auch sonst beibehalten hat, wenn auch späterhin die eigentümliche Schönheit eines wohlgefärbten Thongrundes wieder mehr zu ihrem Rechte gelangt, als vorher.

So eigentümlich ihrem ganzen Charakter nach diese asiatisierende Dekorationsweise auftritt, so steht sie doch nicht unvermittelt in der historischen Entwickelung der griechischen Keramik. Es giebt eine Anzahl Gefäße, welche die Elemente jener geometrischen Dekoration mit der asiatisierenden verbinden, ebenso wie andererseits das orientalische Element in Ornamentik und Figuren auch in den Vasen der folgenden Periode noch eine Rolle spielt und manche Elemente desselben überhaupt das ganze Altertum hindurch beibehalten worden sind. Freilich treten sie alsdann zurück gegenüber der nunmehr die Hauptrolle übernehmenden menschlichen Figur, welche fortan in der gesamten griechischen Vasenmalerei die erste Bedeutung in Anspruch nimmt. Aber der veränderte Charakter des Ornamentes ist nicht das einzige, was nach Überwindung der orientalischen Einflüsse nun einen rein hellenischen Stil in der Keramik erstehen läßt; von nicht minderer, ja von noch größerer Bedeutung ist das neu hervortretende Prinzip der Farbengebung, in dem fortan zwei Hauptfarben als beherrschend sich, ungeachtet mannigfacher Modefikationen, überall geltend machen: Rot und Schwarz.

Das leuchtende Rot, welches den griechischen Vasen der besten Zeit ihren eigentümlichen Reiz verleiht, ist eine Folge der Mischung des Thones mit färbenden Substanzen wie Mennig, Eisenoxyd u. dgl. Nicht überall zwar hat man sich in gleicher Weise hierauf verstanden, und vielfach ist das Rot des Thones matt, hellrötlich oder dunkelbräunlich; aber in den besten Arbeiten durchdringt dies prächtige Rot den ganzen Thon und tritt an der Oberfläche, nachdem dieselbe poliert und leicht gefirnißt worden, in wundervoller Intensität hervor. Dazu kommt als zweite Farbe ein kräftiges, tiefes Schwarz, welches jedenfalls durch

mineraliſche Beſtandteile gewonnen wurde. Aus der Art, wie die Vaſenmalerei dieſe beiden Hauptfarben benutzt, ergiebt ſich der weſentliche Unterſchied, nach welchem man die Malereien der griechiſchen Gefäße in ihrem weitaus größten Teile zu ſcheiden hat: in ſchwarzfigurige, der ältern Epoche der Keramik eigene, und rotfigurige, der jüngeren Epoche eigene Gefäße.

Die ſchwarzfigurige Vaſenmalerei benutzt den roten Grund des Thones als Grundlage für die Malereien, welche mit ſchwarzer Farbe darauf geſetzt werden und demgemäß in ſcharfer Silhouette ſich von dem leuchtenden Grunde abheben. Das Verfahren war dabei dies, daß zunächſt die Umriſſe der Figuren mit einem feineren Pinſel ausgeführt wurden, wobei ſich die Maler einer Vorlage bedienen mochten; hierauf füllte man die Konturen gänzlich mit ſchwarzer Farbe aus, ſo daß ſie alſo zu Silhouetten wurden; und hierauf wurden die Innenlinien und ſonſtigen Details, wie Augen, Haare, Gliedmaßen, Kleidung, Zieraten, Waffen u. dgl. m., auch die Stellen, wo Überſchneidung der Figuren eintrat, mit einem ſpitzen Griffel eingeritzt, ſo daß an dieſer Stelle der rote Grund des Thones wieder hervortrat. Mit der gleichen ſchwarzen Farbe wird auch das ganze Gefäß an allen Stellen, wo die Fläche nicht zur Malerei benutzt iſt, überzogen (vgl. Fig. 34). War die Auftragung der ſchwarzen Farbe beendet, ſo wurde die ganze Oberfläche des Gefäßes mit einem zarten, ſeiner chemiſchen Zuſammenſetzung nach uns unbekannten Firnis überzogen, welcher nicht nur die Intenſität der roten und ſchwarzen Farbe erhöhte, ſondern denſelben auch einen ſehr wohlthuenden Glanz verlieh, und hierauf das ſchon vorher einmal gebrannte Gefäß aufs neue dem Feuer ausgeſetzt; hierbei geriet die ſchwarze Farbe in Fluß und verband ſich aufs engſte mit dem Thon; auch mag dies Verfahren zur Erhöhung des metalliſchen Luſtres, welcher gerade das Schwarz auszeichnet, noch beigetragen haben. Indeſſen begnügt ſich die ſchwarzfigurige Vaſenmalerei keineswegs mit der ſchwarzen Farbe allein; ſie nimmt vielmehr noch einige andere, wenn auch einfache Farben

weiter hinzu: vor allem Weiß, womit man die nackten Teile der Frauen, ferner Pferde, Haar von Greisen, Verzierungen von Kleidern und Waffen u. dgl. m. malte; sodann ein dunkles Rotbraun oder Violett, was zur Markierung von Einzelheiten ebenfalls an Kleidung, Geräten, Waffen oder auch an Körperteilen, wie Lippen, Haaren u. s. w. diente. Dieser weitere Farbenschmuck wurde direkt auf die schwarz untermalten Figuren aufgetragen, aber nicht eingebrannt, weil die chemische Beschaffenheit der dazu benutzten Deckfarben dies verbot; die Farben unterscheiden sich daher sowohl vom Rot des Thongrundes, als vom Schwarz der übrigen Malerei durch einen meist jedes Glanzes entbehrenden stumpfen Ton. Außerdem giebt es schwarzfigurige Gefäße, in der Regel von kleinen Dimensionen, die ganz und gar mit weißer Farbe überzogen sind und bei denen die schwarzfigurigen Malereien auf diese weiße Decke aufgemalt wurden, meist Ornamente oder kleinere Figuren. Dieser weiße Grund ist anscheinend von etwas anderer Beschaffenheit, als das in den schwarzfigurigen Malereien als Deckfarbe benutzte Weiß und auch als der Kreidegrund der weiter unten zu besprechenden Lekythen; er ist nämlich nicht stumpf, wie letzterer in der Regel, sondern mattglänzend, wie leicht poliert. Doch sind derartige Gefäße nicht gerade häufig.

Fig. 34.

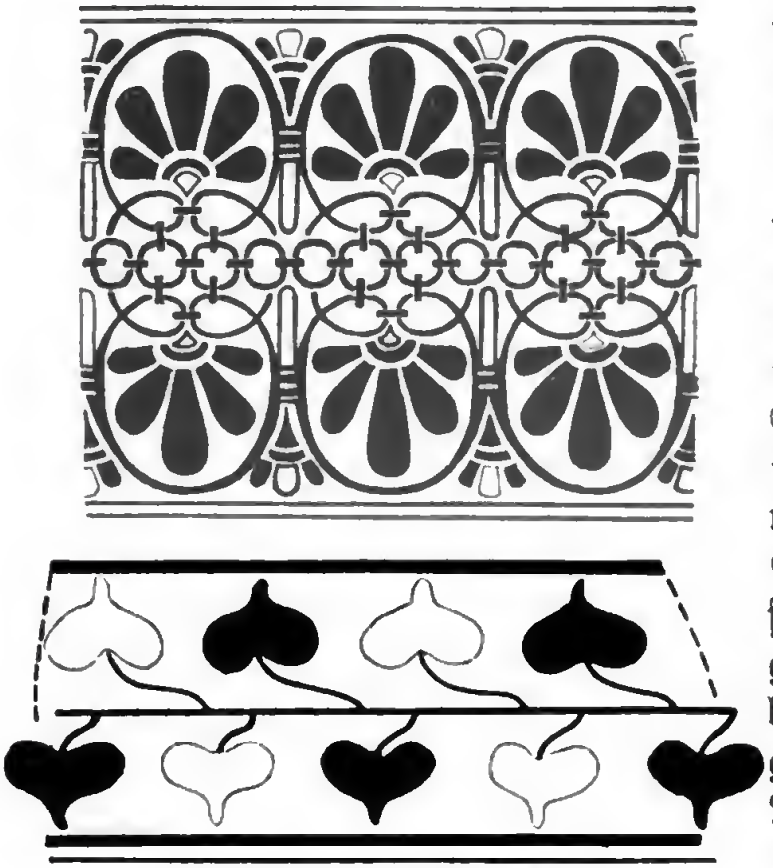
Schwarzfigurige Vase.

Wie in technischer Beziehung, so unterscheiden sich diese Gefäße auch in stilistischer Hinsicht sehr beträchtlich von den vorhergehenden Gattungen. Vor allem ist das Prinzip der reihenweisen Anordnung, welches wir bis dahin fast durchweg, namentlich bei größeren Gefäßen, festgehalten finden, fast ganz aufgegeben; an seine Stelle tritt das immer mehr seinen ornamentalen Charakter verlierende Hauptbild, irgend welche Szene eines Mythus, eine Götterversammlung, weiterhin auch allerlei aus dem täglichen Leben darstellend; je nach der Form des Gefäßes bilden ein oder mehrere solcher Bilder den an hervorragender Stelle des Gefäßes angebrachten Hauptschmuck, während für das reine Ornament Hals und Fuß der Vase reserviert bleiben. Dadurch tritt die Dekoration in noch engere und mehr organische Beziehung zur Gestalt des Gefäßes. Die großen Flächen, wie namentlich an Krügen und Amphoren die weiten Ausbauchungen, treten nun erst in ihrer Bedeutung hervor, während die anmutigen Ornamentstreifen in Form von Palmetten, Guirlanden, Mäandern, Flechtwerk u. s. w. (vgl. Fig. 35—38, wo Beispiele schwarzfiguriger Ornamentik zusammengestellt sind) nur die untergeordneten, die Hauptteile des Gefäßes verbindenden Glieder schmücken und hier in charakteristischer Weise bald das Umschließen, Zusammenziehen, wie am Halse, bald das Emporheben, wie am Fuße, kennzeichnen. Diese meist sehr flott stilisierten Ornamente sind dabei niemals mit der Schablone gearbeitet, sondern mit leichter Hand vom Maler hingeworfen, ohne ängstliche Sorgfalt, daß genau ein Teil dem andern entspreche; nur bei der Kreisform oder Teilen derselben pflegt der Zirkel zu Hilfe genommen zu sein. Bei manchen Gefäßen behält der größte Teil der übrigen Oberfläche des Gefäßes den ursprünglichen roten Ton des Grundes und wird dann meist mit leichtem Rankenwerk überzogen; bei der Hauptmasse dieser schwarzfigurigen Vasen aber pflegt man den ganzen Körper des Gefäßes, mit Ausnahme der ausgesparten Felder für die Hauptbilder und der Ornamentstreifen an Hals und Fuß, mit jenem glänzenden

ſchwarzen Firnis zu überziehen, welcher dem Gefäß das Ausſehen des Metalls verleiht und den Eindruck der Feſtigkeit, Unzerbrechlichkeit hervorruft; wie denn auch häufig in der Form der Henkel, in Nachahmung von Nägeln u. a. m., dies Beſtreben, den Thon als Metall erſcheinen zu laſſen, hervortritt.

Die in dieſem Stile ausgeführten figürlichen Malereien ſind noch altertümlich ſtreng und vielfach ſehr unbeholfen. Die Körper der Figuren ſind außerordentlich mager, mit übermäßiger Hervorhebung von Schultern, Hüften und Schenkeln, unförmlichen Füßen und Händen; die Stellungen ſind ſteif, die Bewegungen übertrieben, Verzeichnungen ſehr häufig. Der Ausdruck der faſt durchweg im Profil gezeichneten Geſichter iſt leblos, dabei werden die Augen der Profilſtellung zuwider in der Vorderanſicht gemalt, wie denn überhaupt die Profilſtellung auch des Körpers dieſer Stufe der Vaſenmalerei noch größtenteils mißlingt und der Oberleib in der Regel im Widerſpruch mit derſelben ſteht. Dieſer ungelenken Behandlungsweiſe entſpricht auch die der Draperie, welche entweder ſackartig, wie von Holz geſchnitzt, oder in regelmäßiger Fältelung erſcheint.

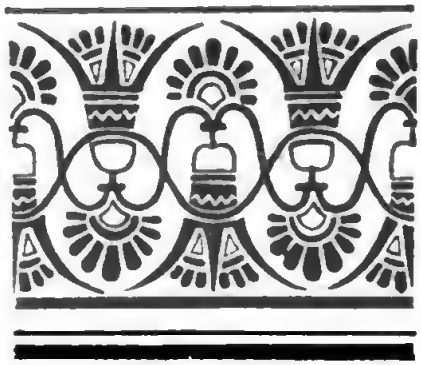
Fig. 35 u. 36.



Ornamente ſchwarzfiguriger Vaſen.

Doch versöhnt uns mit der Plumpheit dieser dem Laien oft geradezu lächerlich erscheinenden Malereien ebensosehr die naive Auffassung, die natürliche Frische in Beobachtung des Lebens, als die häufig bis zum Minutiösesten getriebene Sorgfalt in Behandlung von Details, namentlich an Waffen, Gewändern, Geräten u. dgl. m. Am freiesten und nicht selten mit untadelhafter Schönheit sind die Ornamente behandelt; hier lag eben eine beträchtlich längere Kunstübung vor, welche an treffliche Muster anknüpfen konnte und neben den fremden Mustern auch in eigener Erfindung sich versuchte.

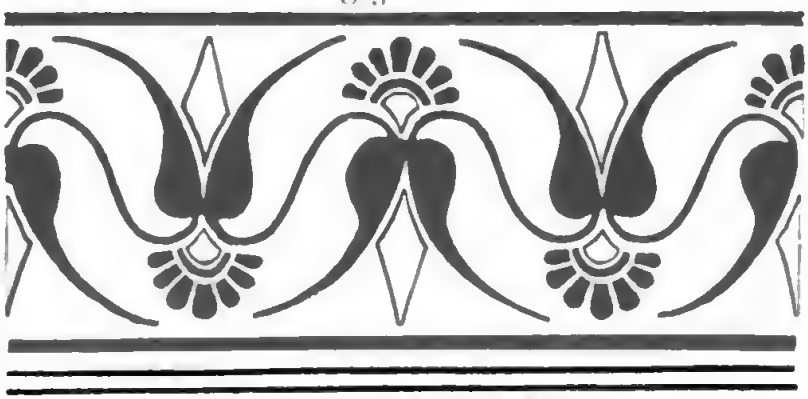
Fig. 37.



Ornamente schwarzfiguriger Vasen.

Die Unvollkommenheit, welche dieser Art von Malerei selbst in ihren besten Erzeugnissen immer noch anhaftete, führte im Laufe des fünften Jahrhunderts v. Chr. zu einer gänzlichen Umgestaltung der Vasenmalerei, zum rotfigurigen Stil. Anstatt, wie bisher, die Figuren schwarz auf rotem Grund erscheinen zu lassen, wählte man die schwarze Farbe nunmehr zur Grundfarbe, von welcher sich die Figuren im leuchtenden Rot des Thons kräftig abhoben. Die Technik wurde dadurch wesentlich verändert, indem die darzustellenden Figuren ausgespart werden mußten. Man umriß zwar, wie bei der Herstellung der schwarzfigurigen Vasenbilder, die Konturen zunächst mit dem Pinsel in schwarzer Farbe; diese Konturen ergaben aber nicht, wie dort, die Innenseite, sondern vielmehr die Außen-

Fig. 38



Ornamente schwarzfiguriger Vasen.

seite der Figuren. War auf diese Weise die gesamte bildliche Darstellung zunächst in ihren allgemeinen Umrissen fertig gestellt, so führte man teils mit dem Pinsel, teils mit einer Rohrfeder die Details der Figuren sorgfältig aus und füllte schließlich, mit breitem Pinselstrich, den ganzen Grund des Bildes mit der schwarzen Farbe. Hierauf folgte, wie bei den schwarzfigurigen Vasen, die Auftragung des Firnisses und das erneute Brennen des Gefäßes (vgl. Fig. 39 u. 40). Diese Technik besteht anfangs mit der schwarzfigurigen gleichzeitig; es giebt z. B. Schalen, welche auf der Innenseite rotfigurig, auf der Außenseite schwarzfigurig dekoriert sind. Indessen allmählich trägt die rotfigurige Malerei gänzlich den Sieg davon; und wenn es auch scheint, daß man später noch hier und da in absichtlicher Nachahmung zu schwarzfiguriger Verzierung zurückkehrte, so ist doch die rotfigurige bei

Fig. 39.

Rotfigurige Vase des hohen Stiles.

weitem überwiegend und bleibt bis zum ersten Jahrh. v. Chr., wo überhaupt diese Art der Gefäßtechnik ausstirbt, die allgemein übliche.

Die schönsten Erzeugnisse der griechischen Töpferei, sowohl was Form als was malerische Verzierung in figürlicher wie ornamentaler Hinsicht anlangt, gehören der rotfigurigen Technik an. Freilich ist der Wechsel der Malweise bedeutsamer für den figürlichen Teil der Dekoration als für den ornamentalen. Das Prinzip der Ornamente sowohl als der Stil derselben bleibt zunächst im wesentlichen der gleiche, wie denn auch bei den Ornamentstreifen schwarze Zeichnung auf rotem Grund noch weiter bestehen bleibt. Nicht die Hauptflächen der Gefäße, sondern nur die konstruktiv bedeutsamen Teile, wie Hals, Fuß, die Stellen, wo die Henkel angesetzt sind, u. dgl., werden mit Rankenwerk oder mit Streifen verziert, welche teils Pflanzenmotive, namentlich Blätter, teils Mäander, Arabesken u. dgl. zur Grundlage haben (vgl. die Probe Fig. 41).

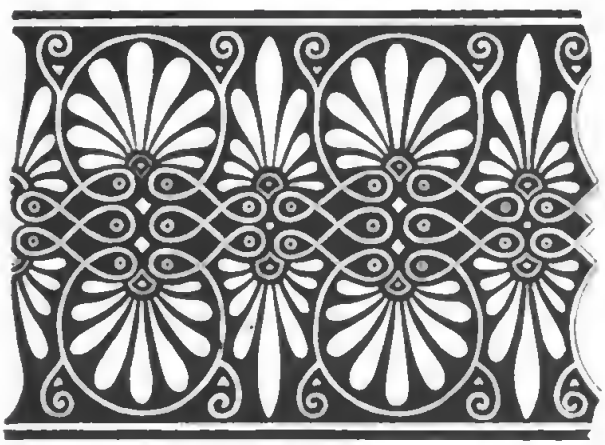
Fig. 40.

Rotfigurige Vase.

Die figürlichen Darstellungen, welche in der besten Zeit auf eine verhältnismäßig geringe Zahl von Personen, nicht selten sogar auf das Einzelbild beschränkt werden, gestattet die neue Technik ohne umschließenden Rahmen, direkt aus dem schwarzen, das ganze Gefäß bedeckenden Grunde hervortreten zu lassen, wenn auch daneben eingerahmte Felder, wie sie in der schwarzfigurigen Malerei üblich sind, nicht fehlen. So zeigt Fig. 42

das Bild eines dreihenkligen Gefäßes (sogen. „Hydria“, s. Fig. 43), welches auf der dem oberen Henkel entgegensetzten Seite angebracht und von verschiedenartigen Ornamentstreifen, die schwarz auf rotem Grunde hervortreten, umrahmt ist. — Der Stil der Malereien, anfangs noch altertümlich und nur wenig von der Steifheit der schwarzfigurigen sich unterscheidend, geht allmählich in eine zwar strenge, aber großartige Schönheit über, um dann ähnlich der Kunstentwickelung jener Zeit überhaupt zu größerer Freiheit und Anmut zu gelangen, weiterhin aber auch über dem Streben nach Zierlichkeit das Würdevolle einzubüßen und schließlich in flüchtige Effekthascherei und Tändelei auszuarten.

Fig. 41



Ornament von einer rotfigurigen Vase.

Auch die rotfigurige Technik verschmäht jedoch nicht die Benutzung anderweitigen Farbenschmuckes. Allerdings ist sie in ihrer besten Zeit damit außerordentlich maßvoll; nur an wenig hervorragenden Stellen tritt Weiß und Dunkelrot oder Braun als Deckfarbe hinzu, daneben auch der schwarze Firnis selbst in verdünntem Auftrage, um helleres Haar oder fein gefältelte Gewänder anzudeuten: all dies aber keineswegs aufdringlich und durchaus entfernt von jeglichem Streben nach polychromer Behandlungsweise. Vereinzelt wird auch Blattgold aufgesetzt, vornehmlich an Waffen, Schmuck, Kränzen u. a. m.: jedoch ebenfalls in sehr maßvoller Weise, so daß der goldene Schimmer nur an einzelnen Stellen aufleuchtet, aber nirgends sich prahlerisch vordrängt. Es ist bezeichnend, daß namentlich Gefäße, welche zur Frauentoilette oder zum Spielzeug für Kinder bestimmt waren häufig Malereien mit Goldschmuck erhalten; so besonders die kleinen Lekythen, Krügchen u. dgl. mit

Fig. 42.

Rotfiguriges Vasenbild des strengen Stiles.

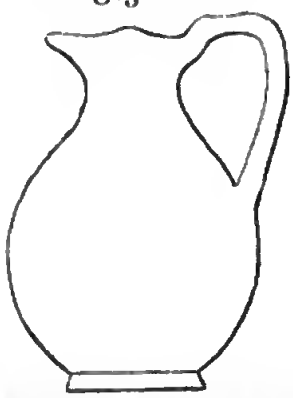
Darstellungen spielender Kinder, wie Fig. 44 u. 45. Hier ist vergoldet der Reif im Haar des Knaben und das mit zwei Knöpfen oder Amulets versehene Band auf der Brust; das Hündchen war mit weißer aufgesetzter Farbe gemalt. Dagegen bleibt eine in höherem Grade polychrome Behandlung einer eigentümlichen Klasse von Gefäßen vorbehalten, bei denen die ganze zu bemalende Fläche mit einem weißen Kreidegrund überzogen ist, auf welchen dann mit bunten Farben gemalt

wurde; und zwar wurden entweder nur mit feinem Feder- oder Pinselstrich zarte Umrisse der Figuren in bunten Farben gezogen, oder es wurden einzelne Teile der Gemälde, wie Haare, Gewänder, Waffen u. dgl. auch ganz mit bunten Farben in malerischer Art, wenn auch gleich den rotfigurigen Malereien ohne Schattierung, ausgeführt (vgl. Fig. 46). Die hierbei benutzten Farben sind in der Regel andere, als diejenigen, welche in der rot- oder schwarzfigurigen Technik für gewöhnlich zur Verwendung kommen. — Die in dieser Weise behandelten Gefäße sind meist sogenannte Lekythen, schmale Ölfläschchen mit langem Hals und einem Henkel; die schönsten verdankt man den attheniſchen Gräbern, da es üblich war, dergleichen den Toten ins Grab mitzugeben, wie denn auch die in der Regel zwar außerordentlich flüchtigen, dabei aber trotz ihrer Flüchtigkeit oft großartig schönen, wahrhaft klassischen Adel der Formen aufweisenden Zeichnungen großenteils sich auf Tod und Totenkultus beziehen. Neben den Lekythen findet man auch Trinkschalen in solcher Behandlungsweise, wobei dann meist die Innenfläche buntfarbig ausgeführt ist; wahrscheinlich waren das aber nur Prunkgefäße, da diese Technik der Malerei nicht sehr dauerhaft ist und die nicht eingebrannten Gemälde namentlich der Flüssigkeit nicht lange Widerstand geleistet haben würden. — Die Mehrzahl der in sehr graziösen Formen ausgeführten Trinkschalen gehört der rotfigurigen Dekoration an; in sehr fein durchdachter Weise wird als wichtigster Platz für die Verzierung hierbei nicht die Innenfläche betrachtet, bei der höchstens

Fig. 43.

Form der Vase zu Fig. 42.

Fig. 44.



Form der Vase zu Fig. 45.

der innerste Kreis ausgemalt wird, während der bei weitem größere Teil der zur Aufnahme der Flüssigkeit bestimmten flachen Höhlung bloß den schwarzen Firnis erhält; sondern die reichste Malerei verteilt sich auf die untere oder Außenseite der Schale, deren Malereien am besten der Betrachtung sich darboten, wenn der Trinkende das Gefäß zum Munde führte.

In der beschriebenen Weise hat Griechenland, zumal Athen, mehrere Jahrhunderte hindurch sowohl für den eigenen Bedarf als für den Export gearbeitet. Vornehmlich nach Etrurien und

Fig. 45.

Rotfiguriges Vasenbild mit Goldschmuck.

nach den Kolonieen am schwarzen Meere wurde ein sehr lebhafter Handel mit bemalten Vasen getrieben; die nach letzteren Gegenden bestimmten Gefäße zeichnen sich vor den anderen durch eine etwas reichere Ausführung aus und scheinen sich mehrfach dem etwas barbarischen Geschmack der Pontusländer anbequemt zu haben. Eine etwas andere Richtung schlug dagegen die Vasenmalerei in Unteritalien, zumal in Apulien, ein. Die Üppigkeit des dortigen Lebens war mit den einfachen Formen, der bescheidenen Dekoration, auf die Dauer nicht zufrieden, man verlangte prächtigere Ausstattung, größere, wesentlich nur zum

Prunk, nicht zu wirklichem Gebrauch bestimmte Gefäße, figurenreiche, nach malerischen Prinzipien angeordnete Bemalung. So entwickelte sich ein Vasenstil, welchen man als den malerischen oder auch als apulischen bezeichnet, und der trotz mancher trefflichen Leistung doch bereits den Keim des Verfalles in sich trägt. Zwar wird im allgemeinen das Prinzip noch beibehalten, daß die Figuren rot auf schwarzem Grunde ausgespart werden; allein man greift nun zu einer reicheren Auswahl bunter Deckfarben: zu Weiß und Braun tritt Gelb, Rot, Violett, selbst Blau und Grün hinzu, und zwar keineswegs bloß in bescheidener Anwendung, sondern häufig ganze größere Stellen der Figuren bedeckend; ja es giebt sogar, wenn auch nur vereinzelt, Vasen, bei denen eine vollständig polychrome Bemalung an Stelle des sonst dominierenden Rot getreten ist. Auch fängt man an, Lichter aufzusetzen, z. B. weiß auf gelb, um sich immer mehr der Licht- und Schattenwirkung der eigentlichen Malerei zu nähern, wenn auch direkt schattierte Figuren zu den Seltenheiten gehören. — Die Zeichnung ist zwar leicht und zeugt von großer Übung der Hand; aber die Flüchtigkeit führt vielfach zur Vernachlässigung der Formen, welche oft direkt verzeichnet, meist weichlich und ohne Schwung sind. Auch die Technik des Töpfers zeigt den Niedergang; der Thon hat nicht mehr die Feinheit und Leichtigkeit, der schwarze Firnis nicht mehr den schönen metallischen Glanz der älteren Arbeiten, das Rot der Oberfläche wird matter oder erhält einen unerfreulichen dunkleren Ton.

Fig. 46.

Attische Lekythos (Malereien auf weißem Grund).

Für diese Abnahme der Technik sucht man Ersatz in den prunkvollsten Formen; Amphoren von kolossaler Größe werden hergestellt, mit hohen, mehrfach gewundenen Henkeln (vgl. Fig. 47), welche geradezu in plastische Formen, in Schlangenleiber, Schwanenhälse u. dgl. ausgehen oder zu Volnten sich zusammenziehen, deren Mitte wieder plastisch durch Medusenköpfe u. ä. verziert ist. Hals und Fuß, welche die rotfigurige Technik sonst wesentlich dem reinen Ornament reserviert, erhalten figürliche Darstellungen; für die großen Flächen am Bauche aber greift man zum System der reihenweisen Anordnung zurück, wenn auch nicht in der mathematischen, trennende Linien benutzenden Weise der beginnenden Vasenmalerei, sondern in der Art, daß die reihenweise übereinander stehenden Personen alle zum gleichen Vorgang gehören, bei der dargestellten Handlung näher oder ferner beteiligt sind. Man verfuhr hierbei in der Art, daß um einen meist durch die Vorstellung eines Säulenbaues (Tempels, Grabmals) oder auch eines Baumes (wie bei Fig. 47) u. dgl. ausgezeichneten Mittelpunkt sich in zwei, drei und mehr Reihen übereinander Figuren in oft reicher Zahl und mannigfaltigen Situationen gruppieren, mit Andeutung landschaftlicher Details, von Bäumen, Sträuchern, Felspartieen u. dgl. Überall zeigt sich das Bestreben, mit der Tafelmalerei zu wetteifern; auf die Form des Gefäßes, auf die durch die Ausbauchung derselben gebotene Behandlung der Körperproportionen wird dabei keine Rücksicht genommen. — Auch die Ornamentik nimmt einen anderen Charakter an. Die Pflanzenarabesken werden reicher und üppiger, überziehen große Teile des Gefäßes mit prächtigem Rankenwerk und gehen sogar vielfach eine Verbindung mit figürlichen Elementen ein, indem Köpfe, meist weiß und gelb gemalt, oder selbst ganze Figuren in das Rankenwerk verschlungen erscheinen (vgl. Fig. 48 u. 49).

In Fig. 47 haben wir ein Beispiel dieses Vasenstiles, welches noch zu den einfacheren gehört. Die Form ist die der großen Amphora mit gewundenen Henkeln; die Mitte der Voluten zieren Reliefs, welche den Kampf der Athena mit dem Giganten Enke-

Fig. 47.

Rotfigurige Vaſe mit Schwanenhenkeln, ſinkender Stil (unteritaliſche Technik).

lados darstellen. Am Bauch des Gefäßes befindet sich die Hauptdarstellung, der Kampf des Jason gegen den das goldene Fell hütenden Drachen, in reihenweiser Anordnung. Darunter bildet nach unten zu ein Streifen mit Fischen den Abschluß, von Mäanderstreifen eingefaßt. Die Verbindung des Bauches mit dem Halse wird durch einen Eierstab mit Palmettenornament darüber hergestellt; den Hals selbst schmückt die Darstellung wettreitender Jünglinge, während der Abschluß nach der Mündung zu durch verschiedene Ornamente (Lorbeerzweige, Perlenschnur, Epheukranz und Eierstab) vermittelt ist. Das Ganze macht einen sehr reichen, aber keineswegs so harmonischen Eindruck, wie die schlichter dekorierten Gefäße des hohen Stils.

Diese zwar glänzenden, aber bereits stilwidrigen, nicht selten geschmacklosen Gefäße der unteritalischen Technik bezeichnen die letzte Phase in der Entwickelung der antiken Vasenmalerei. Immer flüchtiger wird die Arbeit; namentlich in den einfacheren, nicht für die Prunktische der Reichen bestimmten Gefäßen tritt die

Fig. 48. Unteritalisches Vasenornament.

Vernachlässigung in Thon, Farbe und Zeichnung immer mehr hervor. In diesem Zeitpunkte beginnt die auf total anderen Prinzipien beruhende römische Töpferei die griechische Keramik, deren Muster die Römer nur ganz vereinzelt und durchaus unglücklich nachgeahmt hatten, so vollständig aus dem Felde zu schlagen, daß letztere für immer verschwindet. In der römischen Kaiserzeit gab es keine griechische Vasenmalerei mehr. Bevor wir jedoch zu einer Betrachtung der italischen Keramik übergehen, haben wir noch der plastischen Verzierung der griechischen Gefäße zu gedenken.

Fig. 49.

Unteritalisches Vasenornament.

Daß an Stelle von Malereien Gefäße mit Reliefs verziert werden, ist in der griechischen Töpferei zwar nicht unerhört, aber selten und der guten Zeit vollständig fremd. Erst die gleiche Periode, welche jene unteritalischen Prunkgefäße hervorgebracht hat, zieht auch das Relief zur Dekoration hinan, nicht selten in der Weise mit der Malerei vereinigt, daß die Malereien den Bauch des Gefäßes umziehen, während die buntbemalten und stellenweise vergoldeten Reliefs den Hals der Vase schmücken. Die Technik dieser Gefäße ist die, daß, wenn die Vase gebrannt war, an den für die Reliefdekoration bestimmten Stellen ein feingeschlämmter Thon aufgelegt und mit den Fingern resp. mit Hilfe der Modellierstäbchens zu Figuren, Blattorna-

ment ꝛc. geformt wurde. Eine andere Art der Technik zeigen manche gleichfalls der späten Zeit angehörige, aber sehr zierlich gearbeitete Gefäße, bei denen bemalte und vergoldete Reliefs ganz an die Stelle der Malereien treten, dergleichen sich ebenfalls in Unteritalien finden; bisweilen findet aber auch eine Vermischung von malerischem und plastischem Schmuck in der Weise statt, daß die Hauptgruppen der figürlichen Darstellung in bemaltem Relief ausgeführt, die umgebenden Figuren aber bloß gemalt sind. Die Reliefs sind an diesen Gefäßen entweder mit dem Gefäß zusammen gearbeitet, oder, und das scheint das häufigere zu sein, vorher besonders auf einer Platte angefertigt und erst nachträglich an das auf dem Rade gedrehte Gefäß angesetzt.

Etwas anderes ist es, wenn — was bereits frühzeitig in der griechischen Keramik gebräuchlich war, — die Plastik nicht die Verzierungen, sondern die Form der Gefäße hergiebt. Das ist vor allen Dingen der Fall bei den Trinkhörnern oder sogen. Rhyta, hornartigen Gefäßen zum Weintrinken, welche nicht nur in der bei uns noch üblichen Weise, d. h. indem man aus der breiten oberen Öffnung trank, sondern auch so benutzt wurden, daß man aus dem durchbohrten spitzen Ende derselben den Strahl sich von oben herab in den Mund rinnen ließ. Bei diesen Gefäßen pflegte man dem spitzen Ende die Form eines Tierkopfes zu geben: so haben wir Rhyta mit Köpfen von Pferden, Stieren, Widdern, Greifen u. s. w.; nach dem breiten Ende gehen dieselben in die Form des Trinkbechers aus (vgl. Fig. 50). Die meist in Formen gepreßten und vor dem Brennen mit dem besonders gearbeiteten, auf der Drehscheibe hergestellten Halse zusammengefügten Köpfe sind meist ganz bunt, nach Art der bemalten Terrakottafiguren, behandelt; dagegen zeigt der Hals häufig Bemalung im gewöhnlichen Stil der Vasengemälde.

Weniger glücklich, wenn auch oft von großer Anmut, erscheint uns die Erfindungsgabe der griechischen Töpfer, wenn menschliche oder tierische Formen geradezu als Gefäße verwandt

werden. So finden sich häufig Becher oder Kannen, deren Leib den Kopf eines Satyrs, Pans, eines Mohren, oder auch einer idealeren Figur, wie des Dionysos, der Athene ꝛc. vorstellt. So schön nicht selten die plastische Arbeit der reich bemalten und vergoldeten Köpfe ist, wie z. B. an der hier unter Fig. 51 und 52 abgebildeten Kanne mit dem Kopfe der Athene (in sehr geschickter Weise ist hier der Helmbusch als Henkel benutzt), so bleibt der Eindruck doch ein unbefriedigender, weil die unorganische Verbindung der menschlichen Figur mit den Gefäßteilen (Ausguß, Henkel, Fuß) sich fast nie verdecken läßt. Das tritt in noch stärkerem Maße hervor, wenn ganze Figuren zu Gefäßen gearbeitet sind, wie das auch bisweilen vorkommt; so ist in Fig. 53 u. 54, einem Gefäß von schönster Arbeit aus bester Zeit, die aus der Muschel entsteigende Aphrodite in reichstem Schmuck als Körper des Fläschchens benutzt; eine Aphrodite auch in dem fragmentirten Gefäß Fig. 55. Der gewaltsame Abschluß, welchen beide Male der menschliche Körper unterhalb des Nabels durch den Gefäßfuß erhält, vernichtet beinah den Eindruck, den die treffliche Arbeit der Figur selbst macht. Derartige stilwidrige Erfindungen sind nur dann einigermaßen erträglich, wenn entweder die praktische Verwendung der Figur sich nirgends kenntlich macht, durch keinen störenden Ansatz hervorgehoben ist, oder wenn, wie das bisweilen mit Glück erreicht ist, die Benutzung der Figur zum Gefäß einen komischen Effekt hervorbringt. Auch phantastische Tierfiguren lassen sich mit Glück in dieser Weise zu Gefäßformen verwenden. Ein Beispiel

Fig. 50.

Trinkhorn (Rhyton).

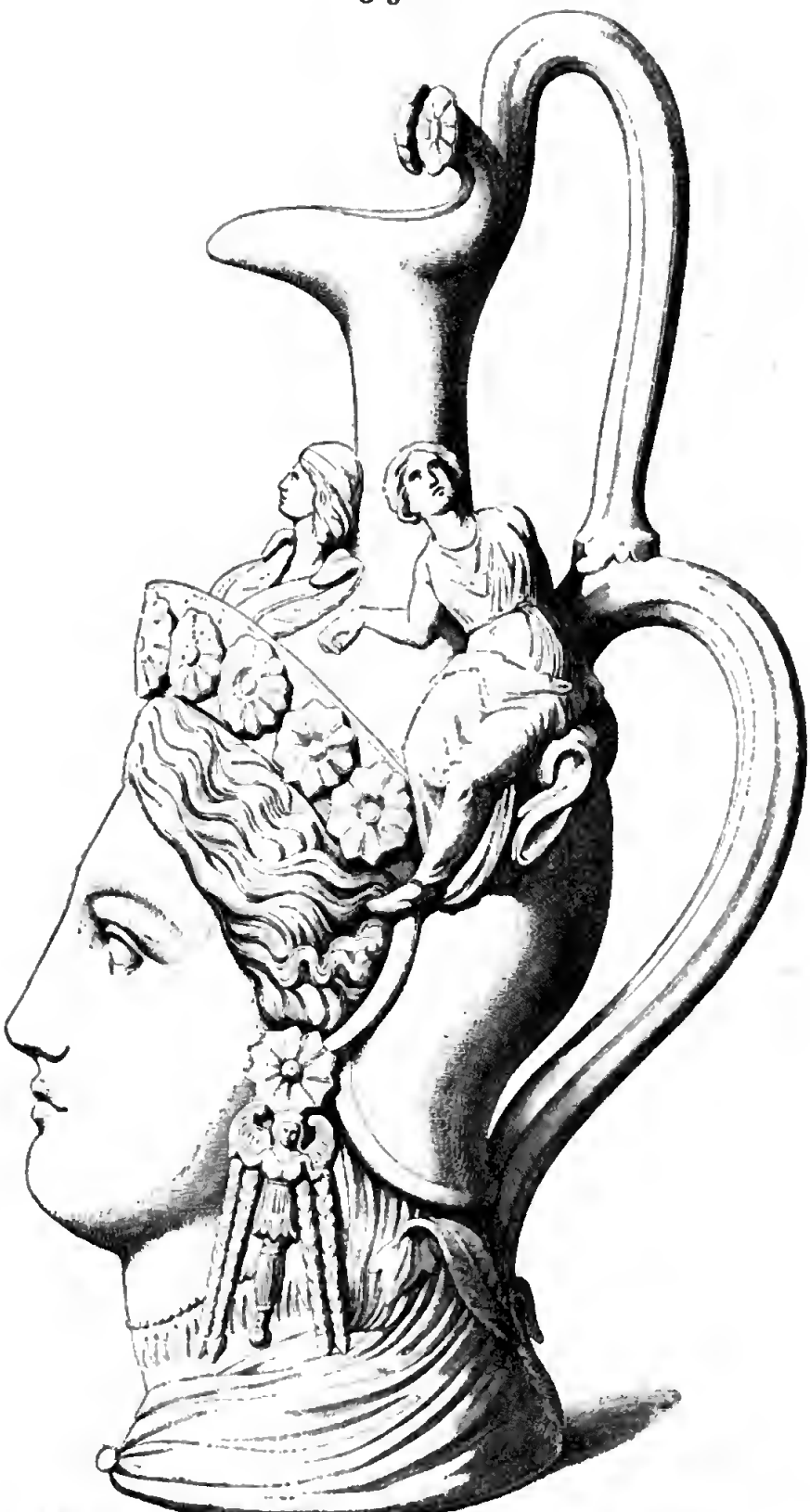
dafür ist die schöne unter Fig. 56 u. 57 abgebildete Lekythos aus der Krim, deren Körper eine Sphinx vorstellt. Alle diese Gefäße sind reich bemalt, so ist z. B. der Leib der Sphinx bis auf die vergoldete Schwanzspitze weiß bemalt, die Flügel hell- und dunkelblau schraffiert, Brust und Gesicht mit einem leisen, sehr zarten Fleischton versehen; die Lippen sind rot, die Augen blau; Haar, Perlenschnur und die Rosetten der purpurnen Kopfbinde vergoldet. Die Ranken und Palmetten zwischen den Füßen der Sphinx sind weiß auf blaßrotem Grunde; die Basis oben blau, an den Seiten blaßrot.

Die unbemalten, resp. nur einen einfarbigen Überzug tragenden Gefäße treten in der griechischen Keramik hinter den be-

Fig. 51.

Krug in Gestalt eines Athenenkopfes, bunt bemalt. (Vorderansicht.)

Fig. 52.



Krug in Gestalt eines Athenenkopfes, bunt bemalt. (Seitenansicht.)

malten Vasen ganz und gar zurück. Zwar giebt es Gefäße von vortrefflichem Thon und Firnis, welche in geriefelter Arbeit getriebene Metallvasen nachahmen; andere, offenbar aus später Zeit herrührend, bei denen Ornamentstreifen vermittelst Stempel eingedrückt worden; Schalen, welche in Formen mit Reliefs gepreßt sind, wie wir dies in der römischen Technik noch näher kennen lernen werden, u. a. m.; aber alle diese Arten sind teils nicht gerade zahlreich vertreten, teils sind sie als Nachahmungen fremdartiger Technik und nicht ursprünglich griechischer Kunstindustrie eigentümlich zu betrachten. — Von dem gemeinen Thongeschirr, welches in den gewöhnlichen Haushaltungen als Kochgeschirr u. s. w. benutzt wurde, brauchen wir an diesem Orte nicht zu sprechen.

Fig. 53.

Thongefäß in Form einer Aphrodite in der Muschel. (Vordere Ansicht.)

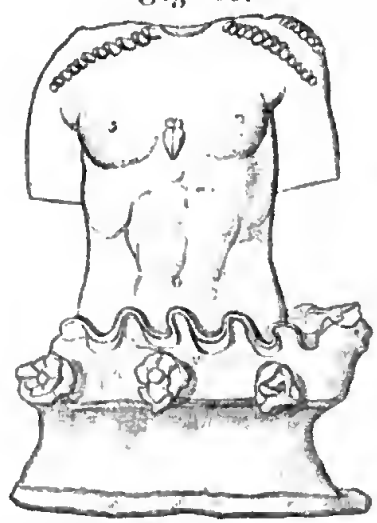
Das gewerbfleißige Volk der Etrusker war im Altertum auch wegen seiner Leistungen auf dem Gebiete der Keramik berühmt, und zwar ebenso wegen der plastischen Werke, mit denen sie ihre Tempel wie die der Römer schmückten, als auch wegen der an verschiedenen Orten, vornehmlich aber in Arretium, blühenden Gefäßfabrikation. Indessen hat die etruskische Töpferware ihre Hauptbedeutung mehr in der Trefflichkeit des Thons und der praktischen Nutzbarkeit, als in der Schönheit ihrer Dekoration

Fig. 54.

Thongefäß in Form einer Aphrodite in der Muschel. (Hintere Ansicht.)

gehabt; es war wesentlich einfaches Koch- und Wirtschaftsgeschirr, welches die einheimischen Fabriken lieferten, während die bessern Gefäße, namentlich alles zum Prunk, zu religiösen Zwecken u. s. w. bestimmte Thongeschirr von fremd her importiert wurde. Zu tausenden und abertausenden lieferte Griechenland seine bemalten Vasen nach Etrurien; es ist auch nicht zu bezweifeln, daß diese Vorliebe der Etrusker für derartige Ware zahlreiche griechische Töpfer und Vasenmaler veranlaßt haben mag, sich in Etrurien niederzulassen und dort in ihrer heimischen Weise zu arbeiten. Aber als etruskische Fabrikate darf man deshalb diese in Etrurien gefertigten griechischen Vasen noch keineswegs bezeichnen; vielmehr zeigen die in Etrurien von etruskischen Töpfern fabrizierten bemalten Vasen sehr deutlich, daß die einheimischen Fabrikanten weder in Thon und Firnis noch in der Zeichnung und Ornamentik ihre griechischen Vorbilder zu erreichen im stande waren.

Fig. 55.



Thongefäß in Form einer Aphrodite.

Die lokal-etruskischen Thonwaren sind in Form und Charakter von den

griechiſchen Vaſen und deren Nachahmungen durchaus verſchieden. Sie ſind einfarbig, ohne Malereien; die arretiniſchen meiſt rot, wie ſpäter die gewöhnliche römiſche Töpferware,

Fig. 56.

Lekythos in Form einer Sphinx.

andere gelblich, braun oder ſchwarz. Wo Verzierung vorkommt, da iſt es weſentlich Reliefſchmuck. Namentlich die altertümliche ſchwarze Thonware, in Italien unter dem Namen Vasi di bucchero bekannt, zeichnet ſich durch ihre eigentümliche Beſchaffenheit, durch die Qualität des Thons, anmutige Formen und plaſtiſchen

Schmuck vorteilhaft vor andern aus. Die tiefschwarze Farbe dieser Gefäße rührt jedoch nicht, wie bei den griechischen Vasen, von einem Farbenüberzug, sondern davon her, daß die Thonmasse selbst mit einer farbigen Substanz getränkt ist; sie sind

Fig. 57.

Lekythos in Form einer Sphinx.

halb gebrannt und haben dadurch meist einen etwas matten, wachsartigen Glanz erhalten, welcher allerdings keine Ähnlichkeit mit dem schwarzen Firnis der griechischen Vasen, aber doch auch seinen eigentümlichen Reiz hat. Erhalten sie schon dadurch

eine gewisse Ähnlichkeit mit Metallgefäßen, so zeigt sich das Bestreben, in ihnen Metallfabrikate nachzuahmen, noch deutlicher in der Art der Dekoration. Zahlreiche Bucchero-Gefäße entbehren einer solchen freilich gänzlich und erinnern nur darin an die Nachahmung, daß bisweilen an den Henkeln eine Befestigung durch Nägel im Thon nachgebildet ist; viele aber sind mit Reliefs, die sich in Streifen um das Gefäß herumziehen, verziert, wobei die Tendenz, getriebene Arbeit zu kopieren, ziemlich deutlich hervortritt. Diese Reliefs (vgl. Fig. 58 u. 59), durchweg sehr flach gehalten, sind entweder in Modellformen abgedrückt (vermittelst Formcylinder, die auf der noch weichen Oberfläche abgerollt wurden) oder aus freier Hand geformt; behufs besseren Hervortretens sind dann häufig die Außenkonturen und die Hauptlinien im Innern mit einem spitzen Instrument noch eigens eingeritzt. Bei dieser Ornamentik ist das Prinzip, daß der Schmuck sich der Form unterordnen soll, durchweg streng festgehalten. Die Reliefstreifen bedecken in der Regel nur einen Teil des Gefäßes, während die größeren Flächen glatt bleiben; abgeschlossene Kompositionen kommen fast nie vor, vielmehr ist da, wo menschliche Figuren dargestellt sind, der ornamentale Gedanke festgehalten, indem in mehr oder weniger regelmäßiger Reihenfolge die gleichen Typen wiederkehren. Die Muster sind vielfach fremdländisch, namentlich orientalischen Ursprungs: die abenteuerlichen Fabelwesen der assyrischen und phönizischen

Fig. 58.

Etruskisches Bucchero-Gefäß.

Kunst, welche den Etruskern durch den phönizischen Handel schon frühzeitig bekannt geworden waren und denen wir auf noch erhaltenen asiatischen Metallwaren häufig begegnen, spielen auch hier neben Lotos-, Palmen- und anderem orientalisierenden Pflanzenornament eine Hauptrolle. — Die Formen sind sehr mannigfaltig, wenn auch zahlreiche der in der griechischen Keramik gebräuchlichen in dieser Technik fehlen, wie z. B. die Lekythen, die großen Amphoren u. a. m.; am häufigsten sind ein- und zweihenkelige Becher, pokalartige, henkellose Trinkgefäße,

Fig. 59.

Detail zu Fig. 58.

flache Schalen, Krüge u. dgl. Die ursprünglich meist anmutigen Formen werden freilich in der Folgezeit vielfach plump und nicht selten barock oder phantastisch.

Von anderweitiger etruskischer Thonware sind, abgesehen von den Nachahmungen griechischer bemalter Vasen, vornehmlich noch die in zahlreichen Exemplaren sich findenden kleinen Salbgefäßchen namhaft zu machen, die von gelblichem Thon gearbeitet mit bräunlicher oder schwärzlicher Farbe einfache Linear-Ornamente oder flüchtig gezeichnete Tierfiguren aufweisen; vgl. Fig. 60 u. 61. Außerdem giebt es noch etruskische bemalte Gefäße ältester Technik, welche jedenfalls noch vor Einführung der grie-

chischen Vasen hergestellt und bisher nur in wenigen Exemplaren bekannt sind. Sie sind mit weißer oder gelber Farbe auf roten Grund gemalt, und zwar bald so, daß die Figuren selbst die rote Farbe behalten und nur die Umrisse andersfarbig gezeichnet sind, bald in der Weise, daß die Umrisse und dazu noch die nackten Teile der Figuren (diese mit einem Rand der Grundfarbe versehen) andersfarbig gemalt, hingegen Kleidung, Geräte u. a. m. in der Grundfarbe gehalten sind.

Fig. 60.

Fig. 61.

Fig. 60 u. 61. Etruskische Salbfläschchen.

Die römische Töpferware, so außerordentlich verbreitet sie einst in der alten Welt war, da die Römer ihre Fabrikationsweise überall eingebürgert haben, und so zahlreich auch die Reste derselben in unsern Museen sind, pflegt doch neben der griechischen selten beachtet zu werden. In der That ist auch die weitaus größte Menge der römischen Thongeschirrs schlichte Ware, oft unscheinbar in der Farbe, ohne Verzierung, wesentlich für den praktischen Gebrauch gearbeitet. Allerdings haben auch die Römer sich in der Nachahmung griechischer bemalter Vasen versucht,

aber erſt zu einer Zeit, als die griechiſche Vaſenmalerei bereits in Verfall geraten war; und auch dieſe Nachahmungen unterſcheiden ſich ſehr weſentlich von ihren Vorbildern. Die Plätze für die Figuren und Ornamente ſind nämlich nicht, wie in der

Fig. 62.

Römiſche bemalte Vaſe.

griechiſchen Technik, ausgeſpart, ſondern die Außenſeiten der Gefäße ſind vollſtändig mit ſchwarzer Farbe überzogen, und hierauf Figuren und Ornamente bunt, meiſt in hartem, grellem Rot, aufgeſetzt, die Umriſſe und Innenkonturen außerdem noch mit einem ſpitzen Inſtrument derb in den Thon eingeritzt.

Die Farben werden auch nicht, wie das in der griechischen Vasenmalerei der bessern Zeit der Fall ist, eintönig, sondern in verschiedenen Schattierungen, heller und dunkler, verwendet, auf die höchsten Teile der Körperformen sogar weiße Lichter aufgesetzt; die Vergoldung ist nicht mit Blattgold bewirkt, sondern

Fig. 63.

Glasierte Gefäßscherbe vom Esquilin.

flüssig mit dem Pinsel aufgetragen. Gefäße dieser Art sind bisher fast nur in Italien gefunden worden, jedoch nicht in beträchtlicher Zahl. (Vgl. Fig. 62.)

Wesentlich unterschieden davon ist diejenige Gattung der spezifisch römischen Töpferware, welche zwar der Bemalung ent-

behrt, aber durch die plastischen Verzierungen und vor allem durch ihre Glasur, von der die griechische Keramik nichts weiß, unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Eigenartige Reste glasierter Thonwaren haben sich schon aus sehr früher Zeit erhalten, deren Glasur von der später üblichen Technik beträchtlich abweicht und mehr der in der ägyptischen Keramik üblichen verwandt ist.

Fig. 64.

Glasierte Gefäßscherbe vom Esquilin.

Solcher Art sind die hier unter Fig. 63 u. 64 abgebildeten Gefäßscherben aus Funden vom Esquilin, mit Tierfiguren archaischen Stiles in mäßig erhobenem Relief; die Glasur ist teils bläulich, teils grünlich mit Spuren von gelb. Viel gewöhnlicher, aber auch meist aus viel späterer Zeit herrührend sind diejenigen Gefäße, welche den Namen arretinische führen,

weil namentlich der Boden des alten Arretiums (heute Arezzo), wo wie erwähnt einst das Töpferhandwerk blühte, zahlreiche Reste dieser Art von Thongefäßen liefert. Dieselben sind aus einem außerordentlich fein geschlämmten, daher auch ziemlich leicht zerbrechlichen Thon (den man heute Terra sigillata nennt), welcher durch Eisenoxyd rot gefärbt ist (doch kommen in der gleichen Technik auch schwarze, graue, gelbe Gefäße vor), gefertigt, mit Reliefs geschmückt und mit einem feinen, glasurartigen Überzuge versehen. Die Herstellung der Gefäße, welche meist Schalen-, Becher- oder Beckenform haben (Vorrats-, Mischgefäße u. dgl. wurden, wie es scheint, in dieser Technik selten hergestellt), geschah auf eigentümliche Weise.

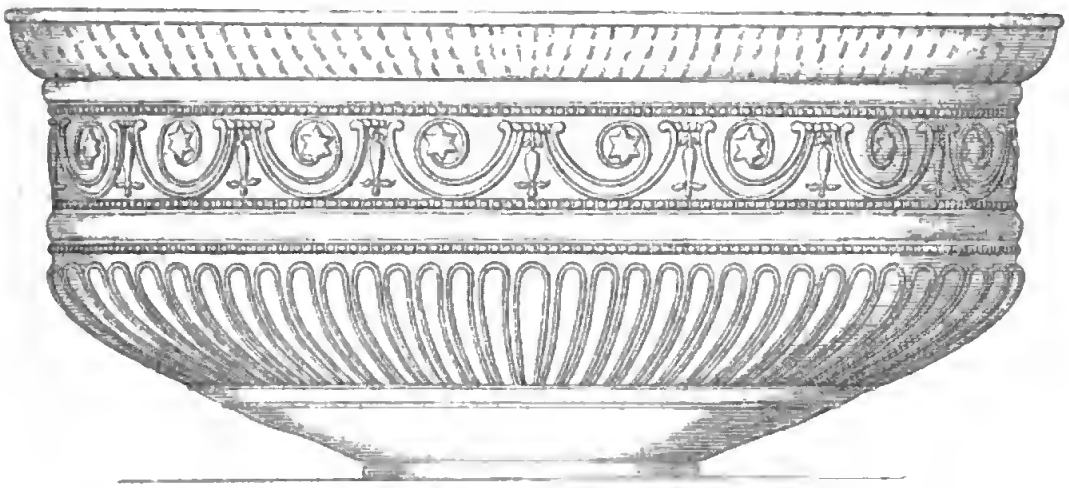
Wichtig ist vornehmlich, daß dieselben in der Regel nicht auf der Drehscheibe (oder wenigstens doch nur mit teilweiser Benutzung derselben), sondern durch Form- oder Modellschüsseln hergestellt sind. Diese Modellschüsseln wurden aus fein geschlämmtem, aber ungefärbtem Thon anscheinend auf dem Rade gearbeitet, und zwar zunächst mit glatten Wänden; hierauf drückte man in den noch feuchten Thon vermittelst Bilderstempel allerlei vertiefte Ornamente in passender Reihenfolge ein, und zwar meist am oberen Rand des Gefäßes und unten um den Boden herum einfache Ornamentstreifen (Eierstäbe, Perlenschnüre u. dgl.), zwischen beiden figürlichen Schmuck mannigfacher Art: Tiere, Jagdszenen, Kämpfe, Gladiatoren, Götterfiguren u. s. w. An den hierzu verwandten Stempeln, teils ebenfalls aus Thon, teils aus Holz, Metall u. a. gefertigt, waren natürlich die betreffenden Verzierungen im Relief gearbeitet; sie enthielten in der Regel nur eine einzelne Figur oder einen einzelnen Bestandteil des Ornamentstreifens, so daß dem Arbeiter in der Zusammenstellung des figürlichen Schmuckes meist durchaus freier Spielraum gelassen blieb, während er bei den Ornamentstreifen Abdruck für Abdruck des Stempels nebeneinander setzte. War nun durch Einpressen dieser Formstempel in die Modellschüssel, in der die Verzierungen natürlich vertieft erschienen, eine Negativform des

zu formenden Gefäßes hergestellt, so wurde dieselbe mäßig gebraunt. Hierauf drückte man von dem feinen, gefärbten Thon, aus welchem das Geschirr gefertigt werden sollte, eine genügende Quantität in die Modellschüssel, so daß sie sich eng an die Innenfläche derselben anlegte und die vertieften Verzierungen ausfüllte, brachte das Ganze auf die Töpferscheibe und stellte auf dieser mit einfacher, heute noch geläufiger Manipulation die innere Höhlung des Gefäßes her. Dann wurde der auf solche Weise gewonnene Abguß aus der Modellschüssel behutsam herausgehoben, ein Bodenring oder Fuß ebenfalls auf der Drehscheibe angefügt und mitunter auch noch oberhalb des den Rand bildenden Ornamentstreifens eine schmale senkrechte oder gewölbte Randfläche hinzugefügt. Manche dieser Gefäße sind sehr zierlich und sorgfältig gearbeitet; namentlich diejenigen, welche ohne figürliches Ornament bloß mit Arabesken, Perlenschnüren u. dgl. dekoriert sind, zeigen nicht selten anmutige Motive (vgl. Fig. 65). Die dünne Glasur, mit welcher alsdann das fertige Gefäß bestrichen wurde, scheint neueren Untersuchungen zufolge aus Borax (etwa einer Lösung von borsaurem Natron od. dgl.) gewesen zu sein; von der in der orientalischen Keramik vorkommenden unterscheidet sie sich wesentlich. Schließlich erfolgte das Brennen.

Wie man sieht, ist das ganze Verfahren eigentlich ein rein mechanisches; die erfinderische resp. künstlerische Thätigkeit liegt vornehmlich in der Hand dessen, welcher die Stempel anfertigt, wenngleich auch der dieselben benutzende Arbeiter bei ihrer Gruppierung und Zusammensetzung in der Lage ist, seinen Geschmack zu zeigen. Der Hauptvorzug dieser Gefäße liegt daher auch weniger in ihrem künstlerischen Schmuck, welcher vielfach, ja sogar in den meisten Exemplaren flüchtig und unbedeutend, später geradezu roh und barbarisch ist, als vielmehr in ihrer prächtigen korallenroten Farbe und der dauerhaften Glasur, welche sie besonders den mehr porösen griechischen Vasen gegenüber als sehr praktisches Geschirr erscheinen läßt.

Verwandt damit ist die sogenannte *famische Thonware* (eine willkürliche Benennung, da es sich wesentlich um römisches Fabrikat handelt): es sind dies zumeist ziemlich tiefe Schalen ohne Fuß, von feinem, dünnem Thon, bei denen die ganze äußere Höhlung des Gefäßes oder wenigstens der größere Teil derselben mit Ornamenten oder figürlichem Schmuck bedeckt ist; sie erinnern in der Behandlung sowohl als in der vielfach dunklen Färbung an Metallgefäße, denen sie auch offenbar nachgebildet sind (vgl. Fig. 66). Auch diese sind in Modellschüsseln abgedrückt, doch erforderten letztere vielfach eine etwas sorgfältigere Ausführung,

Fig. 65.



Römische Thonschale.

als die oben besprochenen, da an Stelle der Ausführung durch Bilderstempel die Herstellung eines genauen Modells des Gefäßes im Relief trat, von dem dann die Modellschüssel durch Abgießen gewonnen wurde. In ähnlicher Weise sind auch die *Thonlampen* hergestellt, über deren Einrichtung und künstlerischen Schmuck wir an einer anderen Stelle handeln werden.

Einer besonderen Klasse römischer Gefäße eigentümlich sind die *Relief-Pinselbilder*, deren erhabene Verzierungen durch Auflegen von flüssigem Thonschlamm hervorgebracht sind (en barbotine). Das Instrument, dessen man sich zum Auftrag bediente, war entweder ein Pinsel oder ein kleiner Spatel oder

eine Pfeife resp. trichterartige Röhre, womit man in Konturen, welche vorher flüchtig auf dem Gefäße angedeutet waren, kleinere Ornamente, Tierfiguren, Arabesken u. dgl. auf die Oberfläche spritzte. Diese Gefäße zeichnen sich jedoch weder durch Feinheit noch durch Schönheit der Ornamente aus.

Endlich kommen in der etruskischen und römischen Technik (selten in der griechischen) auch vertiefte Verzierungen vor.

Fig. 66.

Sog. Samische Schale.

In der einfachsten und primitivsten Technik, die man auch bei barbarischen Gefäßen findet, werden dieselben bloß mit Hilfe der Finger und Nägel hervorgebracht; in feinerer Ausführung bediente man sich hierfür eines scharfen Instrumentes, vermittelst dessen Ornamente, namentlich Blattwerk, in den weichen Thon geschnitten wurden; oder man nahm ein thönernes oder metallenes, am Rand mit einem Ornament erhaben geschnittenes Rädchen

und ließ das zu verzierende Gefäß eine Umdrehung auf der Töpferscheibe machen, während man das Rädchen an dasselbe andrückte.

B) Anderweitige Zweige der Keramik.

Von den sonstigen Erzeugnissen der antiken Keramik haben wir hier nur wenige besonders hervorzuheben.

Das einfachste und roheste Thonprodukt, der Ziegel, pflegt in der Regel nicht Gegenstand künstlerischer Verzierung zu sein, namentlich sobald er, wie bekanntlich in Ägypten Brauch und auch in Griechenland bei Privatbauten allgemein üblich war, nicht gebrannt, sondern als Luftziegel zum Bau verwandt wird. Eher schon eignen sich Backsteine zum künstlerischen Schmuck; und hier ist es ganz besonders die assyrisch-babylonische Technik, welche es verstanden hat, den Backstein durch kunstreiche Glasur zu einem außerordentlich wirksamen Dekorationsgliede zu erheben. Man benutzte hier nämlich die farbig glasierten Ziegel nicht bloß dazu, bestimmte Bauglieder besser hervortreten zu lassen oder überhaupt eine rein architektonische Wirkung damit zu erzielen, sondern man ersetzte durch sie die Bemalung der Bauwerke, indem man sowohl einzelne ornamentierte Flächen, als ganze Figuren von oft sehr beträchtlicher Größe, Menschen, Tiere, ja ganze Szenen, mosaikartig aus solchen farbig glasierten Backsteinen zusammensetzte; namentlich bei Thorbögen ist derartiger Ausputz sehr häufig. Dabei hatte jedoch nicht, wie bei der eigentlichen Mosaiktechnik, jeder Ziegel resp. jede Thonplatte ihre eigene einheitliche Farbe, sondern jeder einzelne Ziegel enthielt auf seiner Vorderfläche ein Stück von der Malerei, welche durch richtige Zusammenfügung aller dieser einzelnen Stücke gebildet wurde. Es war daher nicht bloß große Sorgfalt bei der Zusammensetzung der Ziegel notwendig, daß genau ein jedes Stück an das andere angepaßt wurde und ein jeder Teil der Malerei sich scharf an seine Fortsetzung anschloß, sondern auch die Herrichtung der Ziegel erforderte peinlichste Genauigkeit;

denn da die Zeichnung den Ziegeln nicht einfach aufgemalt, sondern mit der Glasur eingebrannt war, so ließen sich nachträglich keine Veränderungen oder Verbesserungen mehr daran anbringen. Perrot*) nimmt nach dem Vorgang der bedeutendsten Assyriologen an, daß vorher ein Modell oder Karton des ganzen Gemäldes hergestellt wurde, mit genauer Angabe der Verteilung desselben auf die einzelnen Ziegel. Letztere wurden dann in der entsprechenden Größe geformt und numeriert, worauf ein jeder mit dem Teil des Grundes oder der Zeichnung bemalt wurde, welcher ihm entsprechend seiner Nummer zukam.

Die Farbenauswahl dieser emaillierten Ziegel ist an sich nicht sehr groß; meist heben sich Figuren oder Ornamente in gelber oder weißer Farbe auf blauem Grunde ab; es ist dies ein Blau von außerordentlicher Leuchtkraft, und die technische Herstellung ist, wie die Dauerhaftigkeit der Farbe zeigt, vorzüglich. Neuere Untersuchungen haben festgestellt, daß das für dies Blau verwandte Material Lapislazuli war; für Gelb nahm man antimonsaures Blei mit etwas Zinn; für Weiß Zinnoxyd. Von anderer Art sind ebenfalls glasierte Thonplatten aus Khorsabad, bei denen ganze Figuren oder Ornamente in kleinerem Maßstabe direkt auf einen einzigen Ziegel aufgemalt sind (vgl. Fig. 67 u. 68); hier kommen außer Ziegeln auch anderweitige architektonische Zieraten, welche sich von der Ziegelform entfernen, in dieser Technik vor: quadratische Platten, runde Scheiben u. dgl., deren Dekoration im allgemeinen mit der aus der assyrischen Kunst bekannten Ornamentik übereinstimmt.

In der griechischen und römischen Architektur sind es vornehmlich die Dachziegel, an denen sich die geschmackvolle hellenische Dekoration zeigt. Zwar übernahm bei kostbaren Bauwerken, nachdem man in der Technik der Marmorarbeit Fortschritte gemacht hatte, der Steinmetz die Arbeit des Töpfers, und so wurden namentlich an Tempeln auch die Dachziegel häufig

*) Hist. de l'art dans l'antiqu. II, 301.

aus Marmor hergestellt; indessen blieb für einfachere Bauwerke der gebrannte Thon das übliche Material, und ganz besonders sind es die First- und Stirnziegel, an denen die Hand des Bildners reichen Schmuck von mannigfacher Art anzubringen

Fig. 67 u. 68.

Fragmente glasierter Backsteine aus Khorsabad.

liebte. Die griechische Kunst begnügt sich hier in der Regel mit einfachem Pflanzenornament, namentlich Palmetten und Akanthus dienen häufig als Motiv für den Reliefschmuck; die römische dagegen bringt auch Köpfe von allerlei Art, in Ranken-

werk verschlungen, Masken u. dgl. als Zierat an den Dachziegeln an. Selbstverständlich entbehrten diese Ziegel, wie alle besseren Thonarbeiten, nicht der Bemalung.

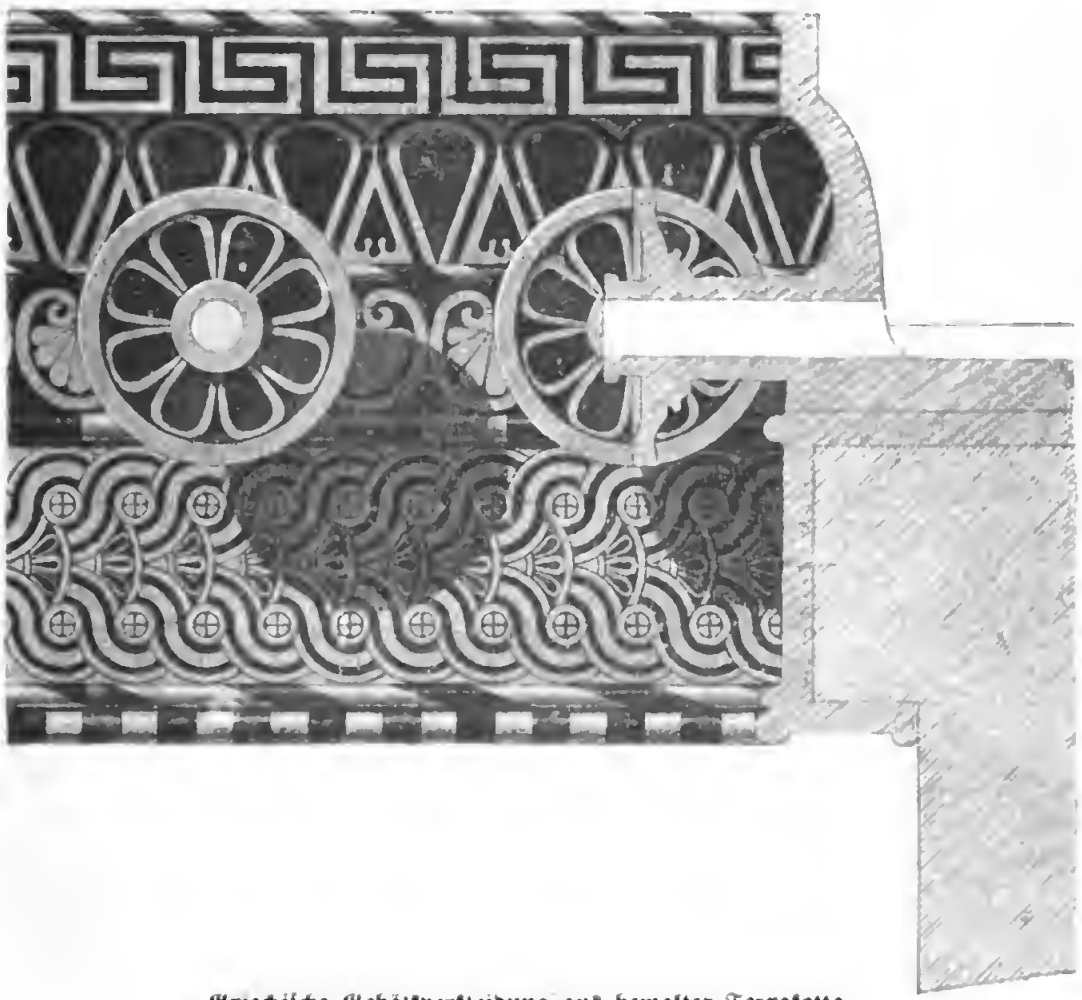
Auch anderweitig fanden Terrakotta-Arbeiten zahlreiche Verwendung an Bauwerken; für die Dachrinnen-Ausgüsse unterhalb des Daches wählte man in der Regel thönerne Antefixe: meist Tierköpfe (besonders Löwenrachen), wie ja auch das Mittelalter dergleichen als Wasserspeier verwandt hat; doch sind auch Menschen- und selbst Götterköpfe nicht selten zu diesem Zwecke benutzt.

Von besonderem Interesse aber ist das erst in neuerer Zeit näher bekannt gewordene, vornehmlich bei sizilischen Bauten beobachtete Verfahren, gewisse Gebälkteile, wie besonders Dachgesims und Traufrinnen, ganz und gar mit bemalten Terrakotta-Platten zu verkleiden; eine Sitte, welche darauf zurückgeführt wird, daß der dorische Stil ursprünglich aus dem Holzbau hervorgegangen ist.*) Hiervon giebt Fig. 69, vom Schatzhaus der Geloer in Olympia, eine gute Vorstellung. Man sieht hier unterhalb (in Vorderansicht und Profil) das hervorstehende Kranzgesims, das sogenannte Geison, bekleidet durch ein kastenförmiges Terrakottastück; darüber liegt die Rinnleiste (Sima) mit ihren vorn durch Scheiben dekorierten, röhrenförmigen Wasserausgüssen. Die malerische Dekoration dieser Terrakotta-Verkleidungen ist außerordentlich fein und geschmackvoll; am häufigsten findet sich das Muster des Flechtbandes, ferner das Mäander-Schema, Palmetten, Rosetten u. dgl. Die technische Ausführung unterscheidet sich bei den ältesten Arbeiten dieser Art in mancher Hinsicht wesentlich von der bei den bemalten Vasen üblichen. In der Regel ist nämlich die ganze sichtbare Außenseite mit einem mattglänzenden, braunschwarzen, firnisartigen Überzug versehen, welcher mit dem Thon zusammengebrannt wurde. Auf diesen Firnisüberzug wurden dann die ver-

*) Siehe die im Verzeichnis der Abbildungen bei Fig. 69 angeführte Schrift.

ſchiedenen Farben der Zeichnung, meiſt ein blaſſes Orangegelb, Weiß, Braunrot und Violettrot, aufgetragen, und zwar in der Weiſe, daß die Zeichnung mit einem ſpitzen Griffel oder vermittelſt eines Zirkels derb in den Firnisüberzug eingeritzt und dann die ſo gewonnenen Umriſſe mit Farbe ausgefüllt wurden.

Fig. 69.



Griechiſche Gebälkverkleidung aus bemalter Terrakotta.

Bei anderen, einer ſpäteren Periode angehörigen Stücken überzog man die oft aus rohem Thon geformten Platten mit einer dünnen Schicht feingeſchlämmten Thons, ritzte in dieſe die Umriſſe der Zeichnung ein und gab derſelben als Grund einen hellgelben Farbenton, während das Muſter in der Regel im Wechſel zweier dunklerer Töne, Schwarzbraun oder Rot in verſchiedenen

Nüancen, gehalten wurde (so in der oben abgebildeten Probe). Näher der Vasentechnik stehen diejenigen Fundstücke, bei denen der Grund nicht hell, sondern in einem dem Vasenfirnis ähnlichen Schwarz erscheint, während die in ihm ausgesparte Zeichnung einen hellgelben Ton unter gelegentlicher Hervorhebung einzelner Partieen durch aufgemaltes Rot erhält.

In der römischen Technik spielen die plastischen architektonischen Verzierungen aus Terrakotta eine wichtigere Rolle, als die bloß bemalten. Unter ihnen nehmen, abgesehen von den schon angeführten Gesims- und Dachornamenten, die Hauptbedeutung in Anspruch die zur Dekoration innerer und äußerer Wände bestimmten Friesplatten. Die Herstellung dieser, meist mit figürlichem Schmuck und oben und unten mit ornamentalen Randleisten versehenen Platten geschah fast durchweg auf mechanischem Wege, d. h. durch Pressen in Formen; die Befestigung an der Wand erfolgte durch Annageln, weshalb die meisten dieser Reliefs Löcher im Grunde zeigen, durch welche die Nägel getrieben wurden (vgl. die Beispiele Fig. 70 u. 71). Daß auch die Bemalung in der Regel nicht fehlte, versteht sich von selbst; namentlich pflegte man dem Grunde einen kräftigen Ton, am liebsten Blau, zu geben und die Reliefs darauf in leuchtendem Rot oder anderen hellen Farben sich abheben zu lassen. Solche Thonreliefs wurden auch noch anderweitig zu Verzierungen benutzt, wie zur Dekorierung von Grabmälern, Brunnen u. s. w. Mit kleineren Exemplaren schmückt man auch hölzerne Truhen, Sarkophage u. a. m. In der älteren griechischen Kunst schnitt man vielfach bei solchen kleinen Reliefs den Untergrund der meist sehr flach gehaltenen Figuren mit einem Messer weg, so daß das buntgefärbte Material, auf welches das Relief befestigt wurde, als hervorhebender Fond diente.

Über die eigentliche Thonplastik, die Anfertigung statuarischer Arbeiten in Terrakotta, können wir uns hier gemäß dem in der Einleitung dargelegten Plane unseres Büchleins kurz fassen, da dieselbe wesentlich dem Gebiete der reinen Kunst an-

gehört. Es gilt das vornehmlich von den größeren Werken in Thon, Götter- oder Porträtſtatuen, dergleichen nicht bloß in

Fig. 70.

Römiſche Friesplatte aus Terrakotta.

den Anfängen der Kunſt, ſondern auch ſpäter noch vielfach hergeſtellt wurden; auch von den thönernen, mit Hautreliefs ver-

Fig. 71.

Römiſche Friesplatte aus Terraletta.

sehenen Aschenkisten, Sarkophagen u. dgl. Mehr dem Kunsthandwerk gehören dagegen die kleinen Terrakottafigürchen an, wie sie zu tausenden und abertausenden in alten Gräbern gefunden worden sind; denn die Mehrzahl dieser Figuren ist nicht aus freier Hand, sondern in Formen hergestellt. Das gilt sogar von den schönsten Exemplaren, wie man sie in Athen, Tanagra, auf Sizilien u. s. w. gefunden; nur daß da der Abdruck noch nachträglich vom Verfertiger durchmodelliert und korrigiert ist. Das Verfahren bei Herstellung dieser antiken Nippfigürchen war derartig, daß zunächst in Thon eine Modellfigur hergestellt und gebrannt und hierauf von derselben eine Negativform genommen wurde, welche man in mehrere Teile zerlegte. Von diesen Teilen wurden dann Abgüsse genommen und dieselben zusammengesetzt, so daß das Innere der Figur hohl blieb; die Nähte, wo die einzelnen Stücke zusammenstießen, wurden natürlich entfernt. Meist ließ resp. schnitt man im Rücken oder sonst an einer nicht in die Augen fallenden Stelle ein Loch, damit die Figur beim Brennen im Ofen nicht zerspringe oder zu stark ihre Gestalt verändere. Einzelne Teile, wie die flachen Basen, Hüte, Fächer u. dgl. wurden besonders gearbeitet und nachträglich an die Figuren angesetzt. Wenn die Figuren gebrannt waren, wurden dieselben größtenteils bemalt, meist mit matten Deckfarben: weiß, rot, gelb, blau, violett u. s. w.; auch Vergoldung fehlte nicht; dabei wurden nicht bloß Gewänder und Geräte, sondern auch die Körperteile farbig bemalt, namentlich Lippen, Augen, Haare besonders hervorgehoben. Am ausgebildetsten ist diese Technik in der griechischen Keramik; die römischen Terrakotten stehen stilistisch wie technisch weit hinter den griechischen zurück.

III. Glasarbeit*).

Die von der Sage den Phöniziern beigelegte Erfindung der Glasbereitung geht vielmehr höchstwahrscheinlich auf die Ägypter

*) Vornehmlich zu vergleichen W. Froehner, La verrerie antique. Le Pecq. 1879. James Fowler, On the Process of Decay in Glass, in der Zeitschrift Archaeologia, Vol. XLVI. (1880) p. 65—162.

zurück, welche diese Kunst bereits um die Mitte des dritten Jahrtausends v. Chr. ausübten. Wandgemälde in ägyptischen Gräbern jener Zeit zeigen uns das Blasen des Glases bereits ganz in der heute noch üblichen Weise. Längere Zeit beschränkte sich freilich die ägyptische Glasfabrikation auf die Herstellung undurchsichtigen (opaken) Glases; man verfertigte daraus nicht bloß Gefäße, sondern auch Schmucksachen, Perlen, kleine Figürchen u. dgl. m. Erst im siebenten Jahrhundert v. Chr. fing man an, auch durchscheinendes, und noch später, auch weißes transparentes Glas anzufertigen. Ganz besonders ausgezeichnet war die ägyptische Glasfabrikation durch ihre farbigen Gläser, welche auch in der Kaiserzeit noch, wo die Glasfabriken von Alexandria Weltruf hatten, ein geschätzter Artikel waren. — Von Ägypten aus gelangte die Technik zu den Assyrern. Die in den assyrischen Ruinen gefundenen Gläser sind freilich meist kleine, wahrscheinlich für Salben oder Essenzen bestimmte Gefäße, in der Regel von lebhaft irisierendem Glanze; außerdem sind auch hier Ringe, Armbänder, Perlen und andere Schmucksachen aus Glas gefunden worden, ja es scheint, als ob letztere Objekte wesentlich der älteren Periode angehörten, während die in Assyrien gefundenen Glasgefäße von vielen Gelehrten für griechischer oder römischer Zeit angehörig gehalten werden. Ein opakes Salbenfläschchen, das den Namen des Königs Sargon trägt, wird von Fröhner für phönizisches Fabrikat gehalten; auch sei dasselbe nicht durch Blasen hergestellt, sondern der Arbeiter habe ein Stück erkaltetes Glas genommen, es auf der Drehbank abgerundet und die innere Höhlung ausgebohrt. — Bedeutender waren jedenfalls die Leistungen der Phönizier, welche wohl auch die Kenntnis der Technik den Ägyptern verdankten, dieselbe aber nach mancher Hinsicht vervollkommnet zu haben scheinen, wobei ihnen ein in der Gegend von Tyrus sich findender, zur Glasbereitung besonders geeigneter Sand sehr zu statten kam, der namentlich zur Herstellung von weißem, durchsichtigem Glase verwendbar gewesen sein muß. Noch in der Kaiserzeit, ja selbst

bis ins Mittelalter hinein waren die Glashütten von Tyrus und besonders von Sidon berühmt. Leider besitzen wir nur sehr wenig Reste, die wir mit Sicherheit als phönizisches Fabrikat bezeichnen können; was man auf Cypern von phönizischen Glaswaren gefunden, zeigt schwere Formen, dicke Wandung, grobe, farblose Masse.

Am spätesten gelangte die Glasfabrikation nach Europa. In Griechenland selbst scheint sie in der klassischen Zeit nicht betrieben worden zu sein, wenigstens haben wir nirgends eine dies deutlich belegende Nachricht, sind daher berechtigt anzunehmen, daß was bei griechischen Schriftstellern von Glaswaren erwähnt oder von Resten in griechischen Gräbern gefunden wird, fremder Import, wahrscheinlich aus Phönizien und Ägypten, ist. Hingegen fand die Glasbereitung Boden in Italien. Allerdings wohl erst gegen das Ende der republikanischen Zeit; bis dahin galten Glaswaren, namentlich Trinkgefäße, als außerordentliche Kostbarkeit. Nachdem man aber einmal mit der Fabrikation im Lande selbst begonnen hatte, und zwar zuerst in Campanien, wo in der Nähe von Cumä sich treffliches Material dafür fand, und dann in Rom selbst, machte man bald sehr bedeutende Fortschritte darin, und gläsernes Geschirr fing an immer gewöhnlicher zu werden. Von da aus verbreitete sich die Glasindustrie dann bald in die Provinzen, nach Gallien, Spanien u. s. w.; und die tausende von Gläsern, die überall in römischen Ansiedlungen gefunden sind und noch gefunden werden, können davon Zeugnis ablegen, sowohl wie allgemein verbreitet die Kunstfertigkeit war, als bis zu welchem hohem Grade technischer und künstlerischer Vollendung die Alten es darin gebracht hatten.

In der That darf sich die Glasfabrikation der Alten in den meisten Hinsichten dreist mit der heutigen Technik messen, ja in manchen Punkten ist sie sogar von der modernen noch nicht wieder erreicht worden. Gegenstand derselben waren teils Gefäße aller Art, von den ordinärsten bis zu den feinsten, teils kleine plastische Gebilde; ferner Nachahmungen von Edelsteinen

ASHMOLEAN MUSEUM OXFORD

für Schmuckſachen, namentlich Ringe, Perlen, Moſaiken u. a. m. Die Glasgefäße bieten die mannigfaltigſten Formen dar, ahmen aber nur ſelten die der Keramik nach. Große Vorratsgefäße, wie Miſchkrüge u. dgl., verboten ſich meiſt ſchon wegen der Zerbrechlichkeit des Materials von ſelbſt; kleinere Amphoren ſind nicht ſelten, jedoch dann meiſt ohne Fuß, mit ſpitzem unterem Ende, ſo daß bei ihrer Aufbewahrung ein beſonderes Geſtell notwendig war. Sonſt begegnen wir am häufigſten größeren und kleineren Fläſchchen aller Art, ſowohl ohne Henkel als mit einem oder zwei Henkeln verſehen, Krügen, Kannen, Bechern u. ſ. w., in der reichſten Abwechſelung. Freilich finden wir dabei nicht die graziös geſchwungenen Henkel, den anmutigen Hals, die zierlichen Füße der Thonvaſen, ebenſo wie wir uns vergeblich nach den phantaſtiſchen, barocken, ſo gebrechlichen Formen der venetianiſchen Glasfabrikation umſehen würden. Die römiſche Technik ſucht das Zerbrechliche des Materials einigermaßen durch die Form zu paralyſieren: ſie giebt den Gefäßen daher gern einen ſoliden, breiten Boden, damit ſie nicht durch Umfallen leicht zu Schaden kämen, geſtaltet auch die Henkel breiter, daß man ſich nicht zu fürchten braucht, dieſelben beim Anfaſſen in der Hand zu behalten, wenn es natürlich daneben auch an zierlichen Arbeiten und kunſtvoller, filigranartiger Ausführung nicht fehlt. Zu letzterer Gattung gehören beſonders kleinere Gefäße, denen Glasfäden in Ringen, Zickzack, Spiralen ꝛc. reliefartig aufgeſchmolzen ſind; auch die Henkel ſind bisweilen aus ſolchen feinen, gebrechlichen Glasfäden hergeſtellt. Die derbere Technik der für täglichen Gebrauch beſtimmten Gläſer repräſentiert namentlich die kräftige Humpenform, die ſich dem deutſchen Paßglas nähert; auch die dieſem eigentümlichen Buckel, welche das Anfaſſen und Feſthalten des glatten Glaſes erleichtern ſollen, kommen bereits in der römiſchen Technik vor. Vgl. die in Fig. 72 und 73 zuſammengeſtellten Beiſpiele griechiſch-römiſcher Glasgefäße.

Wie bei uns war die Mehrzahl des Glasgeſchirres, namentlich die für den gewöhnlichen Gebrauch beſtimmte Ware, farblos

und durchsichtig. Allerdings ist derartiges Glas unter den heute erhaltenen Resten außerordentlich selten: der Verwitterungsprozeß, welchem die alten Gläser meist in der Erde ausgesetzt waren, hat in der Regel die Durchsichtigkeit zerstört und vielfach an Stelle der Farblosigkeit einen eigentümlichen metallischen Glanz

Fig. 72.

Glasgefäße aus griechischen Gräbern der Krim.

und ein Schillern in Regenbogenfarben, welches man als irisierend oder opalisierend bezeichnet, erzeugt. So reizvoll uns an manchen alten Gläsern gerade dieser opalisierende Glanz erscheint, so müssen wir uns doch davor hüten, denselben für ursprünglich zu halten; wenn damit auch nicht gesagt sein soll, daß die alte

Glasarbeit sich nicht auch darauf verstanden habe, die eigentümliche Farbenpracht des Opals nachzuahmen, wie denn ausdrücklich „schillernde Becher“ uns als Erzeugnis alexandrinischer Glasfabrikation genannt werden.

Unter den uns erhaltenen Resten bunten, undurchsichtigen Glases begegnen wir häufig Verzierungen von hellen Linien und Bändern, welche auf dunkelm Grunde im Zickzack oder in Kreislinien, in Blätter- oder in Schuppenform um das Gefäß herumlaufen; man nennt solche Gläser, bei denen feine Glasstäbchen in die übrige Masse, so lange dieselbe noch weich und dehnbar

Fig. 73.

Römische Gläser.

war, eingesetzt sind und durch ihren wechselnden Verlauf mannigfache Muster hervorbringen, heute Petinetgläser. Einer verwandten Technik gehören Gefäße an, bei denen Glasfäden von verschiedener Färbung vom Künstler in einer dünnen Glaskugel verbunden wurden, die dann während des Blasens zu einem Ganzen zusammenflossen, wodurch sich die verschiedenartigsten regelmäßigen und unregelmäßigen Muster ergaben. Hier finden wir das reizvollste Farbenspiel und Effekte erreicht, wie sie die heutige Technik zum Teil nicht mehr hervorzubringen weiß. Die am häufigsten vorkommenden Farben bei diesen Arbeiten sind weiß, gelb, grün und blau; rot kommt erst in zweiter Linie. Als Material für die Färbung diente Kupferoxyd, Kobalt, Braunstein, Gold u. a. Diejenige Form, in welcher derartige

Gläser am gewöhnlichsten sich finden, ist die des sogenannten Alabastrons, eines langen, schmalen Salbenfläschchens ohne Fuß, mit kleinen, oft ösenartig gebildeten Henkeln; daneben kommen auch andere Formen, wie Amphoren, Krüge, vor, aber immer nur in kleinen Dimensionen.

Unter den bunten Gläsern spielen dann ferner die Nachahmungen von Edelsteinen eine wichtige Rolle, sowohl von undurchsichtigen, wie Sardonyx, Achat u. dgl., als von durchsichtigen, wie Sapphir, Smaragd u. a. Zahlreiche Proben dieser Technik haben sich namentlich als Ringsteine in unseren Gemmensammlungen erhalten; auch besitzen wir noch Glasgefäße aus dem Altertum, welche lange Zeit für kostbare Edelsteine gehalten worden sind.

Von ganz besonderer Schönheit sind die sogenannten Mosaik- oder Filigrangläser. Die Herstellung derselben beruht auf der eigentümlichen, dem Glase beiwohnenden Eigenschaft, daß dies Material, welches uns in seiner Erkaltung als der sprödeste und zerbrechlichste Stoff erscheint, bei einer gewissen Erwärmung sich dehnen, hämmern und zusammenschweißen läßt und daher mit Hilfe einfacher Werkzeuge leicht alle möglichen Formen anzunehmen imstande ist. Für die Glasmosaik wurden, wie Semper*) beschreibt, Stifte verschiedenfarbigen Glases mosaikartig zu einem Bilde zusammengeordnet, das so geformte Bild mit einer einfarbigen Glasmasse als Grund umgeben, das Ganze durch Hitze zusammengelötet und beliebig gedehnt, so daß man dasselbe Bild, bei größerer Dehnung der Stange, in immer verkleinerten Dimensionen erhielt und jeder Querschnitt das Mosaikbild genau wiedergab. Auf diese Weise hat man vornehmlich Blumenmuster, Tierfiguren u. dgl. hergestellt und die Abschnitte entweder als Gemmen für Ringe und Schmucksachen benutzt, oder verschiedene solcher Durchschnitte mit einem verbindenden Kitt zusammengefügt und aus solchen buntgeblümten

*) Der Stil, 2. Aufl., II. 183.

Pasten allerlei Schmuckgegenstände, Perlen, Glaskugeln u. dgl. fabriziert; oder endlich die so hergestellte Masse wurde zu Gefäßen verarbeitet. Derartige Glasarbeiten werden Millefiori genannt: eine bisher unerreichte Gattung der antiken Glasarbeit.

Eine weitere Verwendung der in der bezeichneten Weise hergestellten Glasmosaikstäbe beschreibt ebenfalls Semper; sie besteht darin, daß eine gewisse Anzahl gesponnener Glasstäbchen, die entweder opak, weiß oder farbig oder bereits farbig gemustert sind, mit ähnlichen Stäbchen von farblosem, durchsichtigem Glase in regelmäßigen Zwischenräumen zusammen nach einem bestimmten Muster geordnet und durch die Hitze zu einer einzigen Masse verbunden, eventuell dabei auch spiralförmig gedreht werden. Die erweichten Stabbündel lassen sich dann platt drücken und geben so ein Bandmuster in Platten; diese Platten werden der Länge oder der Quere nach um die Mündung des Glaserrohrs gelötet, zu einer Glasblase geformt und so zu Gefäßen ausgeblasen, bei denen die Bandmuster und das farblose Glas regelmäßig abwechseln. Diese Gläser nennt man speziell Filigrangläser; eine Technik, welche die venetianische Glasindustrie gleichfalls nachgeahmt hat, ohne jedoch darin die Vollendung der Alten zu erreichen. Verwandt in Aussehen und Technik sind die oft in Sammlungen sich findenden, mosaikartigen Schalen oder Schüsselchen, welche auf einfarbigem Grund eine Menge kleiner, muschelförmiger, bunter Muster zeigen (ähnlich einem vergrößerten Durchschnitt pflanzlicher Zellengewebe); dazwischen sind dann bisweilen eckige Plättchen von anderer Farbe eingestreut. Der Rand der Schalen ist meist anders behandelt, und zwar in der Regel bandartig oder wie Nähte. Das Verfahren war hierbei dies, daß man eine bestimmte Anzahl farbiger Fäden ring- oder spiralförmig zusammenlegte, zu Bündeln vereinigte und, nachdem sie erhitzt waren, zugleich mit der den Fond bildenden opaken oder durchsichtigen Glasmasse in einer Thonform verschmolz. Nach der Abkühlung wurden die Gefäße dann noch poliert.

Eine weitere Dekorierung von Glasgefäßen ergiebt sich durch das Schleifen und Schneiden derselben. Das Schleifen der Gläser erfolgte jedenfalls mit Hilfe des bei der Steinschneidekunst angewandten Rades und vermittelst eines Smaragdes, vielleicht auch, obgleich das nicht bestimmt nachweisbar ist, mit der Diamantspitze. Man gravierte so allerlei Ornamente oder figürliche Zeichnungen, Inschriften u. dgl. hinein, entweder in Liniemanier oder in stärkerer Vertiefung, wenn die Dicke des Glases es erlaubte; so wird uns bei einem alten Schriftsteller ein Mischkrug beschrieben, in welchen Weinlaub und Trauben so eingeschliffen waren, daß die Trauben, wenn das Gefäß leer war, unreif, wenn es aber mit Wein gefüllt war, dunkelrot erschienen. Der höchste Triumph der Glasschleifkunst sind die größtenteils eiförmig (ohne Fuß) gearbeiteten Becher, welche rings von einem durchbrochenen Netze umgeben sind. Diese außerordentlich kunstvollen Gefäße, von denen uns nur wenige, meist fragmentierte Exemplare erhalten sind, sind in der Weise hergestellt, daß der eigentliche Trinkbecher rings in einer Entfernung von einigen Linien von einem gläsernen Netzwerk umgeben ist, welches vermittelst feiner Fäden oder Glasstäbchen mit dem Gefäße selbst verbunden ist; bisweilen sind auch Inschriften, lateinische oder griechische Trinksprüche u. dgl., in der gleichen Weise, also durch Stäbchen am Becher haftend, daran angebracht. (Vgl. Fig. 74 u. 75.) Die Farben des Netzes und der Buchstaben sind dabei meist untereinander und ebenso vom eigentlichen Becher verschieden. Über die Herstellungsart dieser Gefäße ist man noch nicht im reinen: während Fröhner behauptet, daß das umgebende Netzwerk besonders gearbeitet und an den Becher angelötet sei, wird von anderen an der bereits von Winckelmann mit Bestimmtheit aufgestellten Behauptung festgehalten, daß das Ganze aus einer festen Masse des Glases mit Hilfe des Rades künstlich herausgearbeitet sei; und auch der bekannte Wiener Glasfabrikant Lobmeyr hat sich dafür ausgesprochen, daß diese Gefäße, welche die Alten diatreta (durchbrochen) nennen, als Erzeugnisse einer

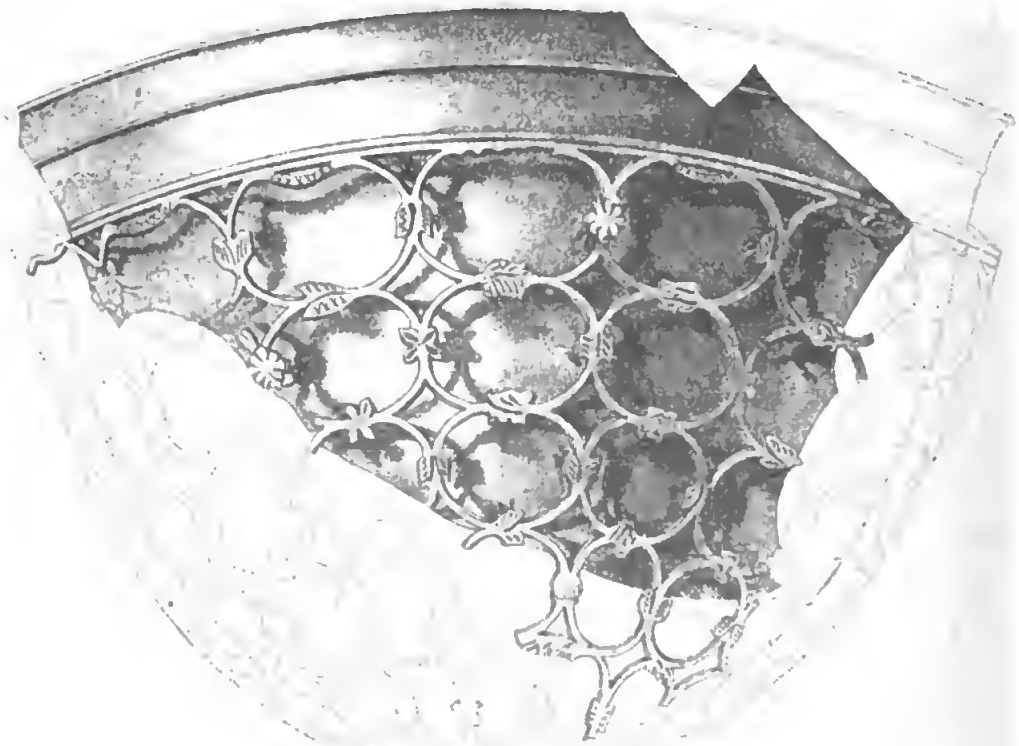
fabelhaften Geduldsarbeit, wie sie nur bei einer mit Hilfe von Sklaven betriebenen Industrie möglich, zu betrachten seien. Daher waren sie auch bereits im Altertum außerordentlich kostbar und es bestanden sogar gesetzliche Vorschriften betreffs eines bei der Bearbeitung durch Ungeschicklichkeit des Arbeiters oder durch fehlerhafte Beschaffenheit des Glases sich ergebenden Schadens. Diese Ansicht ist neuerdings durch praktische Versuche, die zugleich die große Mühseligkeit der Arbeit und den dafür nötigen Zeitaufwand ergaben, vollauf bestätigt worden.*)

Fig. 74.

Römisches Glasgefäß (diatreton).

Wieder eine andere, nicht minder kunstreiche Anwendung fand die Technik des

Fig. 75.



Römisches Glasgefäß (diatreton).

*) Vgl. Friedrich im „Sprechsaal", Organ der Porzellan-, Glas- und Thonwarenindustrie, 1881, Nr. 1–4 u. Nr. 12.

Glasschneidens bei einigen Arten der gegossenen Gläser. Bereits im Altertum bearbeitete man nämlich das Glas nicht bloß durch Blasen, sondern auch vermittelst Gießens oder Pressens in einer Form; vornehmlich stellte man durch Guß die farblosen Platten, welche zum Fensterverschluß dienten, ferner Glasgetäfel für Wandverkleidung und ganz besonders häufig die Nachahmungen geschnittener Steine (sogenannte Glaspasten) her. Indessen wurden letztere vielfach auch durch Schneiden hergestellt oder wenigstens nach dem Gusse noch mit dem Rade sorgfältiger ausgearbeitet; und das Gleiche gilt von den in einer Form gegossenen Gläsern mit Reliefs, welche sich in den Sammlungen sehr häufig finden und nicht selten derartig gepreßt sind, daß die Reliefs auf der Rückseite hohl sind, wie bei getriebenen Metallarbeiten.

Die Ornamente der in Formen gepreßten Reliefgläser sind in der Regel einfach: Blätter, Palmetten, Rosetten, Granaten, Trauben u. dgl.; ferner Vasen oder sonstige bakchische Symbole, gymnastische Geräte, hier und da auch Köpfe römischer Gottheiten. Die Form der Gefäße ist meist prismatisch, die Reliefs auf die einzelnen Seiten verteilt; bisweilen ist auch der Name des Fabrikanten mit eingepreßt. Ähnlich sind die Reliefgefäße, welche Form und Dekoration der römischen Thonware aus sogenannter Terra sillígata nachahmen; hier sind auch Darstellungen von Zirkusspielen und Gladiatorenszenen häufig.

Ebenfalls durch Pressen in Formen stellte man kleine Gläser in Gestalt von Früchten oder anderen Figuren her, eine Mode, die allerdings nicht über das Zeitalter der Diadochen hinauszugehen scheint. So haben wir aus Glas allerhand bekannte Früchte, namentlich Datteln, Trauben, Pflaumen, Pinienzapfen u. dgl.; andere bilden Muscheln nach, Delphine, Fische; auch Vögel sind häufig, obgleich meist die Andeutung der Vogelform nur ganz oberflächlich gegeben ist, namentlich die Füße in der Regel fehlen. Menschliche Figuren kommen nicht vor, wohl aber Köpfe, z. B. von Negern.

Für diese Art der Technik war das krystallhelle, durchsichtige Glas nicht beliebt, sondern eine gefärbte, entweder bloß durchscheinende oder ganz undurchsichtige Glasware. Die schönsten Exemplare aber von Reliefgefäßen sind nicht durch Guß, sondern durch Schleifen hergestellt und zeigen erhabene Bilder aus heller, opaker Kruste auf dunklem, etwas durchscheinendem Grunde.

Fig. 76.

Gläserne Amphora aus Pompeji.

Das dazu verwandte Material, Überfangglas oder verre doublé genannt, besteht aus zwei Lagen Glas; die untere zeigt, wie gesagt, eine dunkle, am häufigsten eine schöne blaue Farbe, während die darüber gegossene opake meist milchweiß ist. Mit Hilfe des Rades schliff man dann aus dieser oberen Lage ein Relief heraus, sodaß als Grund desselben überall die darunter liegende dunkle Glaslage zum Vorschein kam, was von ganz außerordentlich reizvollem Effekt ist.

So ist die berühmte Portlandvase im britischen Museum gearbeitet; in gleicher Weise die hier unter Fig. 76 abgebildete schöne Amphora aus Pompeji im Museum zu Neapel, deren Verzierungen Weinlese-Szenen inmitten von Rankenwerk der anmutigsten Art vorstellen. Ebenso hat man auch Glastafeln zur Dekoration von Wänden gearbeitet und kleinere als Schmucksachen dienende Glaspasten; das ganze Verfahren beruht auf einer Nachahmung der Edelsteinschleiferei, speziell der mit Benutzung der verschiedenen Lagen des Onyx hergestellten Prachtgefäße und Kameen.

Gravierte (vertieft geschliffene) Gläser gehören meist später Arbeit von zum Teil barbarischer Technik an und sind wesentlich durch ihre oft ganz singulären Vorstellungen interessant.

Als ganz eigentümlich und wertvoll, aber durchaus vereinzelt stehend haben wir ein Glasgefäß der Petersburger Sammlung anzuführen, bei dem der Glasgrund in den das Gefäß umgebenden silbernen und vergoldeten Reliefschmuck hineingeblasen ist. Hier hatte der Goldarbeiter zuerst die Metallreliefs in getriebener Arbeit zu fertigen; beim Blasen füllte die Masse des durchsichtigen Glases die Höhlungen des Silberbechers aus und diente denselben dergestalt zugleich als Halt und Untergrund.

Glasmalerei im Sinne der mittelalterlichen und modernen Technik scheint das Altertum nicht gekannt zu haben. Spuren von etwas ähnlichem haben sich allerdings vereinzelt gezeigt; man hat Gläser gefunden, bei denen die Zeichnung vertieft eingraviert ist und die Vertiefung mit Goldblättchen ausgefüllt oder bunter Glasfluß darauf geschmolzen war, welcher in schwachem Relief sich von einfarbig weißem Grunde abhob. Diese Technik war aber ziemlich unvollkommen und auch wenig dauerhaft, da der ausgeschmolzene Glasfluß sich sehr leicht ablöste. Eigentümlich und, wie es scheint, wesentlich bereits der beginnenden christlichen Kunst angehörig, sind die namentlich in den römischen Katakomben gefundenen Gläser mit Goldgrund: Schalen oder Becher, bei denen ein dünnes Goldblättchen, auf welches

in schlichten, oft sehr ungeschickten Umrissen eine Zeichnung oder Inschrift graviert ist, in den aus zwei Glasflächen bestehenden Boden des Gefäßes in der Weise eingesetzt ist, daß das Goldplättchen durch die darüber liegende Glasschicht geschützt ist. Die primitive Technik und die mangelhafte Zeichnung lassen diese Gefäße, welche wegen ihrer Vorstellungen für den Archäologen von hohem Interesse sind, von kunstgewerblicher Seite wenig der Beachtung wert erscheinen.

Endlich hätten wir als zur Glasarbeit gehörig noch die Benutzung des Glases zu Mosaiken für Fußböden und Wände zu erwähnen; da indessen hierbei das Glas nur zum Surrogat für die ursprünglich dafür verwandten Steine geworden ist, so versparen wir die Besprechung dieses Kunstzweiges besser auf denjenigen Abschnitt, in welchem wir die Mosaiktechnik im Zusammenhang zu erörtern haben werden.

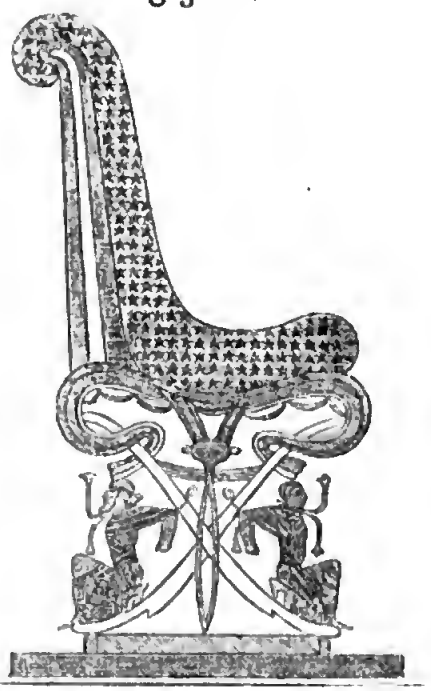
IV. Arbeit in Holz, Elfenbein, Horn u. dgl.

Unter den verschiedenen Gattungen der Arbeit in Holz sind es vornehmlich die des Tischlers, zumal des Möbelschreiners, ferner des Drechslers und endlich des Holzbildhauers oder Schnitzers, welche für das Kunstgewerbe von Bedeutung sind. Daß alle drei im Altertum es bereits zu hoher Vollkommenheit gebracht hatten, dafür sprechen die verschiedensten Anzeichen; aber leider sind wir nur in außerordentlich geringem Grade in der Lage, diese Leistungen noch direkt durch die Anschauung zu beurteilen, da dies vergängliche, der Fäulnis so schnell anheimfallende Material sich nur in unendlich wenigen verarbeiteten Resten aus dem Altertum bis auf unsere Tage gerettet hat. Wir sind daher zur näheren Beurteilung der antiken Technik auf diesem Gebiete sowie der künstlerischen Behandlungsweise, abgesehen von jenen spärlichen Resten, auf die Abbildungen hölzerner Gewerbserzeugnisse auf alten Denkmälern, und für die klassischen Völker außerdem noch auf vereinzelte Nachrichten bei den Schriftstellern angewiesen, was jedoch beides noch keineswegs ausreicht,

um uns ein vollständiges und nach jeder Hinsicht deutliches Bild von diesem Gebiete der Kunstindustrie zu verschaffen.

In Ägypten sind es vornehmlich die Wandgemälde, welche uns einen Einblick in die Möbelfabrikation dieses Volkes gewähren und uns zeigen, daß, während die erhaltenen Reste hölzerner Geräte meist außerordentlich einfach sind, die ägyptischen Schreiner sowohl in eingelegter als in feingeschnitzter Arbeit sehr Hervorragendes geleistet haben müssen. Namentlich die zahlreichen Sitzmöbel, die wir in jenen Malereien finden, auch Betten u. dgl., zeichnen sich ebenso durch geschmackvolle Form, als durch ein Festhalten am reinen Holzstil, welcher den Charakter des Gezimmertseins nicht verleugnet, aus. So ist auch die Grundlage des reichverzierten Thronsessels, den wir in Fig. 77 abbilden, ursprünglich ein einfacher Faltstuhl; nur ist hier noch zierliche Schnitzarbeit hinzugekommen, welche in geschickter Weise zwei Gefangene an die Füße des Sessels angebunden, gewissermaßen vom Herrscher unter die Füße getreten, zeigt. Andere, einfachere Sessel zeigen kantige, senkrechte Füße, welche bisweilen in Löwenklauen auslaufen; ebenso ist die Verlängerung der hinteren Füße, das Gerüst der Lehne, senkrecht, dient aber nicht selbst als Lehne, sondern diese, ein nach der Biegung des Rückens sanft geschwelltes, schräg gestelltes Brett, lehnt sich an jenes Gerüst an; dieser eigentlichen Lehne sind auch wesentlich die Verzierungen, glatte eingelegte Arbeit, zugewiesen. So ist der Stuhl Fig. 78 gestaltet (welcher nebst Fig. 79 der Statuette eines thronenden Ehepaares in der Münchener Glyptothek entnommen ist); man findet hier

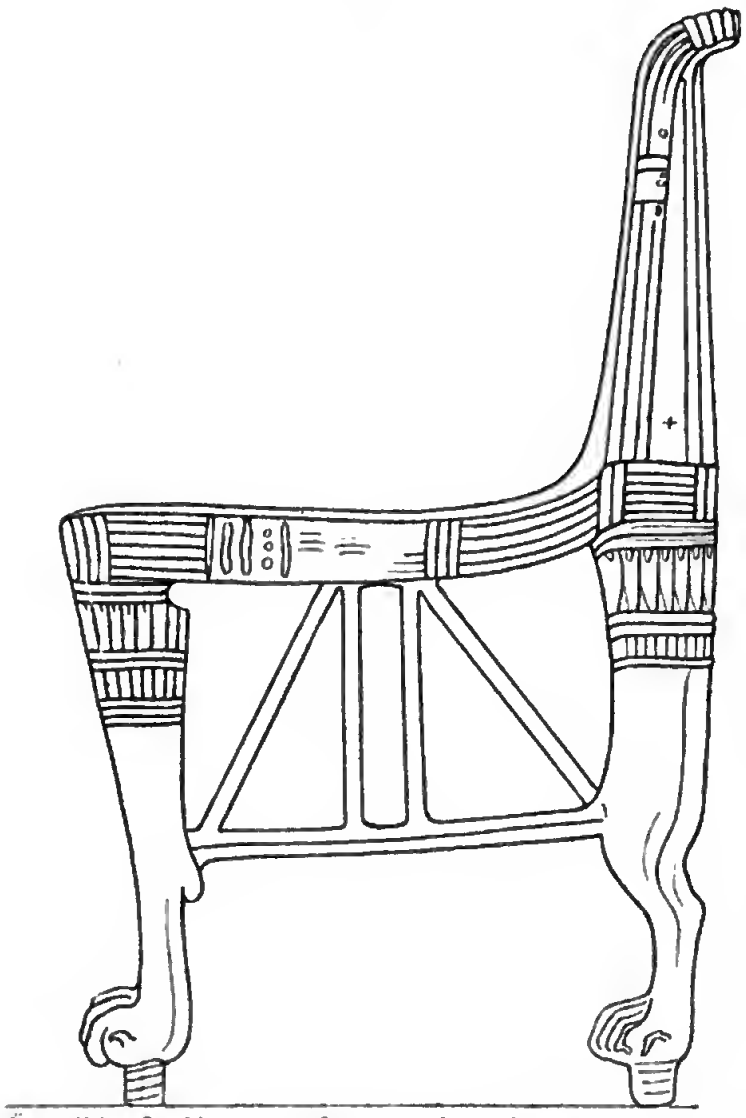
Fig. 77.



Ägyptischer Thronsessel (nach einem Wandgemälde).

ein sehr instruktives Beispiel sowohl für die Konstruktion der Rücklehne und die Verzapfung der Füße mit dem Sitz, als für die Verzierung einzelner Teile und die der orientalischen Gerätarbeit eigene Erscheinung, daß die als Füße benutzten Tierklauen nicht direkt auf dem Boden aufstehen, sondern durch kleine Pflöcke über denselben erhoben sind. Fig. 79 ist ein einfacherer Stuhl ohne Lehne; der Sitz ist geschweift und nach hinten etwas höher als vorn.

Fig. 78.

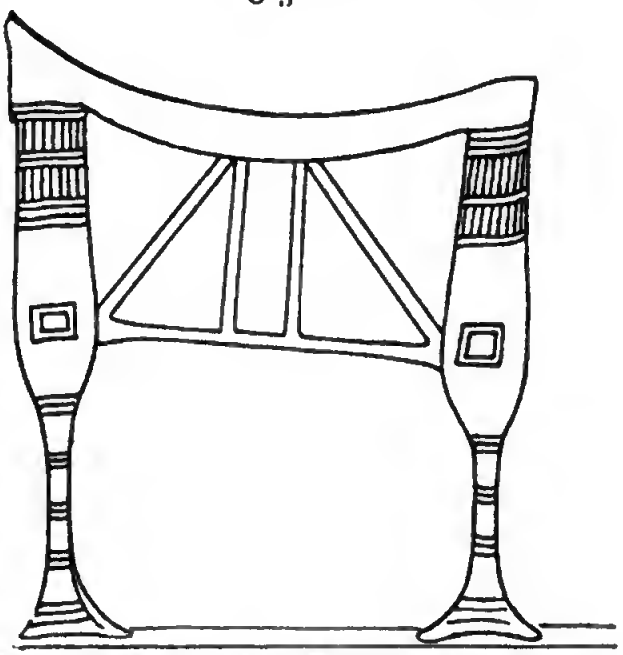


Ägyptischer Stuhl (von der Statuette eines thronenden Ehepaares in der Münchener Glyptothek).

Von dem außerordentlichen Geschick der Ägypter in der Holzschnitzarbeit legen verschiedene uns noch erhaltene Reste aus ihrem Hausrat Zeugnis ab. Wir geben hier als Beispiel unter Fig. 80 die Abbildung eines geschnitzten hölzernen Löffels (der als Löffel für Parfüm oder dgl. gedient hat): der Fuß desselben stellt in sehr anmutiger Weise ein junges ägyptisches Mädchen vor, welches inmitten von hohen Lotospflanzen stehend sich eine Blüte zu brechen im Begriff steht;

aus den Lotoskelchen, welche oben etwas verbreitert auseinandergehen, erhebt sich die ovale Löffelöffnung wie eine große Blume. Auch die in verschiedenen Sammlungen sich findenden Kästchen, namentlich die in Fächer eingeteilten Toilettenbehälter, sind von vortrefflicher Arbeit, teils in Holzschnitzerei ausgeführt, teils mit buntfarbigen Hölzern, Elfenbein u. dgl. sauber eingelegt, auch wohl mit metallenen Ornamenten, Blechbeschlägen, Knöpfen u. dgl. verziert. — An die oft sehr lebenswahr und draſtisch geschnitzten und bemalten Mumienkästen brauche ich hier bloß zu erinnern; ebenso können wir die ägyptischen Holzstatuetten, welche sich noch erhalten haben und die oft von einer geradezu erstaunlichen Lebensfrische und Lebendigkeit sind, hier, als nicht mehr dem Kunstgewerbe angehörig, übergehen. Dagegen verdient noch Erwähnung, als nicht außer Zusammenhang stehend mit der Technik des Holzschnitzers, die Bearbeitung des Elfenbeins, welches in Ägypten vielfach verwandt wurde, wie das bei dem großen Reichtum an diesem Material für Ägypten sehr natürlich ist. Man verstand dasselbe ebensowohl zu schnitzen als zu gravieren. Fig. 81 stellt eine elfenbeinerne Kastagnette vor, welche einen geschnitzten Kopf und als Ende eine Hand zeigt; ein anderes Exemplar weist allerlei eingravierte Ornamente auf, welche, damit sie sich deutlicher auf dem weißen Grunde abheben, mit schwarzer Masse (Mastix) ausgefüllt waren.

Fig 79.



Ägyptischer Stuhl (von der Statuette eines thronenden Ehepaares in der Münchener Glyptothek).

In mancher Hinsicht abweichend ist der Stil, welcher sich

in Assyrien für das Mobiliar entwickelt hat. Während bei den ägyptischen Sitzmöbeln die weichere, geschwungene Linie vorherrscht, namentlich für Lehne und Füße, bestehen die assyrischen Sessel fast durchweg aus senkrecht gestellten Stützen und rechtwinklig damit verbundenen Zwischengliedern (Querriegeln) und Auflagern.

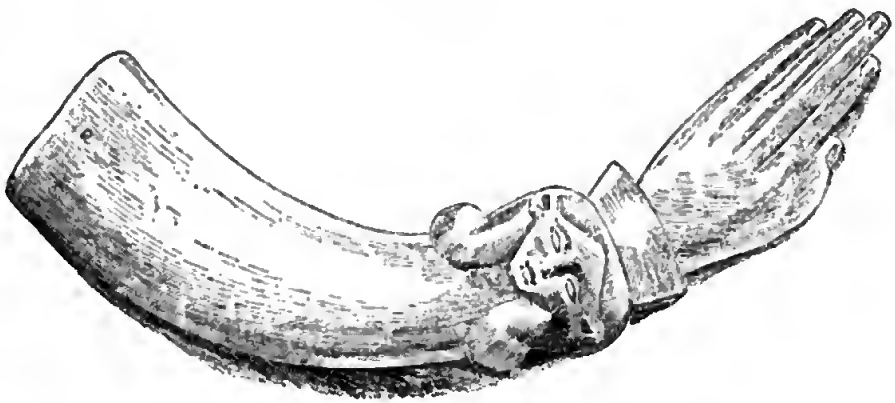
Fig. 80.

Ägyptischer geschnitzter Holzlöffel.

Die Grundformen sind daher im allgemeinen sehr einfach; dafür war die Ausstattung um so prächtiger. Wie nämlich sowohl die Abbildungen, als die noch erhaltenen Reste lehren, waren Möbel, Leuchter, Wagen u. s. w. nur in ihrer Grundlage von Holz, während die Verkleidung des Holzes aus getriebenem oder sonst wie bearbeitetem Metallblech bestand, wodurch der hölzerne Kern der Geräte fast ganz verdeckt wurde. Von diesen in hohem Grade luxuriösen Arbeiten spricht bereits das alte Testament; die feinskulptierten Reliefs der assyrischen Kunst enthalten zahlreiche Beispiele prachtvoll ausgestatteter königlicher Thronsessel dieser Art, von denen hier Fig. 82 ein Beispiel mitgeteilt ist. Der eigentliche Körper dieses Thrones mit Füßen, Rücken- und Seitenlehnen sowie Querleisten ist als aus Holz gezimmert zu betrachten; hingegen haben wir uns die bekleidenden Zieraten von Metallblech zu denken, und ebenso sind wohl auch die jene Querleisten tragenden kleinen Figürchen Metallarbeit, obgleich man sonst hier auch an Holzschnitzerei denken könnte. Von der Technik dieser Arbeit können uns die noch erhaltenen Reste, obgleich durchweg nur Fragmente, eine Vorstellung geben; hat man doch z. B. bei einigen ziselierten Stierköpfen noch Reste morschen Holzes, das als Kern diente, gefunden, und Layard berichtet von den durch ihn in Nimrud aufgefundenen Überresten

eines königlichen Thrones, bei welchem das Holz freilich schon verschwunden war, von dessen metallener Dekoration aber noch verschiedene wertvolle Stücke, geflügelte Genien mit Ungeheuern kämpfend, Widderköpfe u. dergl. vorhanden waren. Fig. 83 ist ein Fragment eines anderen Thronsessels, ein Stück von einem Fuße; auch dies ist aus Erz hohl, aber mit ziemlich starker Wandung gearbeitet und diente ursprünglich als Verkleidung eines Holzkernes. Die Vertiefungen, welche man hier an mehreren Stellen und ebenso bei andern derartigen Resten sieht, waren ursprünglich wahrscheinlich mit kostbaren Stoffen, wie Edelsteinen,

Fig. 81.



Ägyptische Kastagnette von Elfenbein.

Elfenbein oder etwa nur Glaspasten ausgefüllt; ebenso waren die Augen und die Flügel des Löwen verziert. Die Dekorierung des Fußes mit dem umgeschlagenen Blätterkranze, wie wir sie hier sehen, ist in der assyrischen Technik sehr häufig; bei einfacheren Geräten findet man statt dessen nur den auch hier angedeuteten Wechsel von eingezogenen Ringen und heraustretenden Wülsten, eine Form, die sich aus der Technik des Mobiliars erklärt, da, wie Semper fein bemerkt,*) man auf derartige Formen verfällt, wenn mit Hilfe der Drehbank oder ähnlicher mechanischer Vorrichtungen Metallbleche auf hölzerne Matrizen gepreßt werden. Eben diese Form der tragenden Glieder zeigt auch das Mobiliar

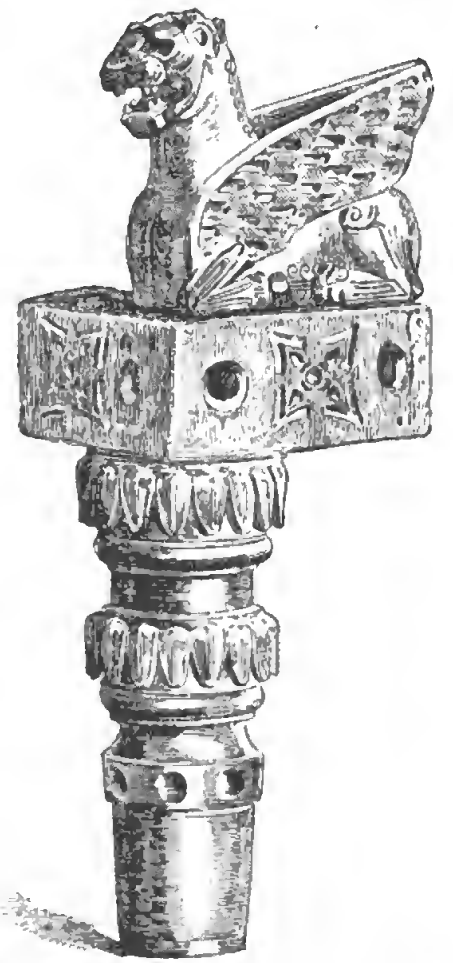
*) A. a. O. I, 353.

Fig. 82.

Assyrischer Thronsessel nach einem Relief.

auf persischen Denkmälern. Auch hier wiegt die gerade, senkrechte Stellung der stützenden Teile durchaus vor; dieselben erscheinen außerordentlich reich profiliert, obgleich nicht selten in unorganischer Weise, indem die mit Hohlkehlen abwechselnden Wülste mitten durch eine Tierklaue durchbrochen werden, welche ursprünglich den unteren Abschluß des Fußes zu bilden bestimmt ist. Auch die Anwendung menschlicher Figurenreihen als Zwischenglieder, als Träger des Sitzes oder der Querriegel, ist in der persischen Technik beibehalten. Wir können diesen Einfluß des assyrischen Möbelstils bis in die griechische Kunst hinein verfolgen, namentlich der oben beschriebene Metallstil ist noch in dem römischen Mobiliar der Kaiserzeit durchaus beliebt, wie denn auch sonst zahlreiche Motive der assyrischen Hausgeräts-Dekoration in der griechisch-römischen Industrie Aufnahme gefunden haben, z. B. die Verzierung von Stuhllehnen mit Tierköpfen oder die Verwendung von Löwenklauen für die Füße; auch das oben bemerkte Motiv, daß menschliche Figuren als Träger einzelner Teile des Sitzes angebracht werden, ist in der älteren griechischen Kunst häufig verwandt worden. So ist im Grunde der ganze Aufbau und die Verzierungen des Thrones des olympischen Zeus von Phidias, wie Pausanias uns denselben beschrieben, in ihren Elementen assyrischen Ursprungs.

Fig. 83.



Fragment von der Bronzebekleidung eines assyrischen Thronsessels.

Elfenbein, das, wie oben erwähnt, auch zusammen mit anderen Materialien als Verzierung für Möbel diente, scheint

in Assyrien sehr verbreitet gewesen zu sein. Abgesehen von zahlreichen Gegenständen, welche durch ihre Vorstellungen sich deutlich als von Ägypten resp. Phönizien her importiert kennzeichnen, ist offenbar auch im Lande selbst sehr viel Elfenbein verarbeitet worden. Man schnitzte daraus Stockgriffe (die Babylonier pflegten, wie uns berichtet wird, gern Stöcke zu tragen), Zepter, Messergriffe, Kästchen u. dgl. m., ja es scheint sogar, als seien elfenbeinerne Reliefs in architektonischer Umrahmung ein beliebter Schmuck der Gebäude gewesen.

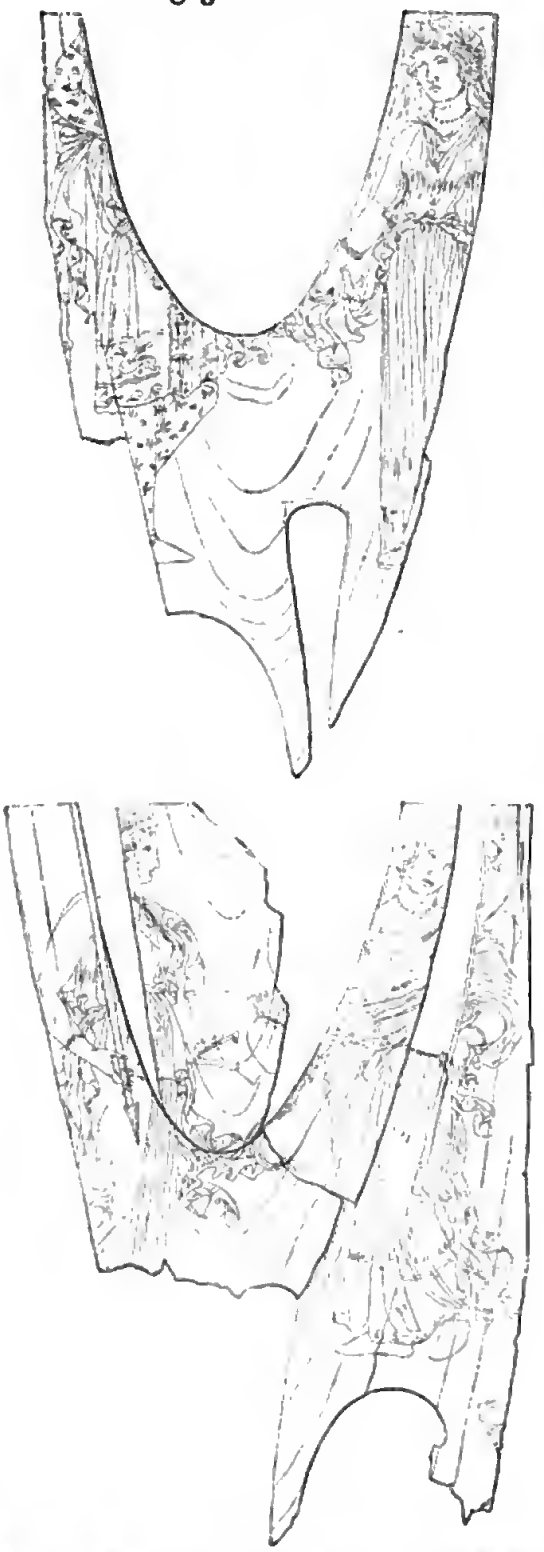
Etwas ausführlicher sind wir über die Holzarbeit im griechisch-römischen Altertum (denn eine Trennung zwischen griechischer und römischer Technik ist hier nicht möglich) unterrichtet. Nicht als ob hier die Anzahl der noch vorhandenen Reste von Holzarbeiten größer wäre; wohl aber weil die Abbildungen von solchen zahlreicher sind und auch die einschlägigen Schriftquellen bessere Auskunft geben. Freilich belehren uns letztere nur über Technisches; wir erfahren eine Menge Details über die in der alten Schreinerei und Holzschnitzkunst vornehmlich zur Verwendung gekommenen Holzarten und deren Behandlungsweise, über die Maßregeln, welche für das Austrocknen des Holzes zur Verhütung des Werfens und Schwindens ergriffen wurden; über die wichtigsten Werkzeuge, die übrigens im allgemeinen noch die gleichen sind, wie heutzutage, über die Art und Bereitung des Tischlerleims u. dgl., worauf wir hier nicht näher einzutreten nötig haben.

Zunächst haben wir hier der Thätigkeit des Bauschreiners zu gedenken, welchem auch im Altertum bereits ein beträchtlicher Teil der inneren Ausstattung der Gebäude zufiel. Eine besondere Sorgfalt wandte man der Anfertigung der Thüren zu. Man nahm hierfür das beste, mehrere Jahre hindurch gut ausgetrocknete Holz; ja man ließ, um jeglichem Werfen der Thüren, das bei modernen Neubauten sich oft in so unangenehmer Weise bemerklich macht, zu begegnen, die fertigen Thüren noch lange Zeit nach dem Leimen in den Verklammerungen liegen. Die auf Abbildungen dargestellten Thüren, sowie die durch Gipsabguß rekon-

ſtruierten Reſte pompejaniſcher Thüren, zeigen uns eine oft ſehr zierliche Ausführung, welche faſt durchweg auf dem Prinzip der Füllung beruht. Die rechteckigen Vertiefungen, welche auch wir noch an unſeren Thüren, Schränken ꝛc. anzubringen pflegen, ſind nicht aus dem Ganzen gearbeitet, ſondern man ſetzte hier vielfach wieder anderes Holz, als das, woraus der Körper der Thür gearbeitet war, als Füllſtücke ein, wodurch nicht nur dem Sichwerfen des Holzes entgegengearbeitet, ſondern auch die Nachteile des Schwindens zum Teil aufgehoben wurden. Dieſe Füllſtücke wurden in die umgebenden Rahmen durch Falze eingelaſſen und die eingehenden Winkel, welche durch den Vorſprung des Rahmens gebildet werden, mit profilierten Leiſten beſchlagen. Es iſt dies Prinzip der vertieften Füllung in der alten Schreinerarbeit überhaupt ſehr beliebt und auch bei anderen Arbeiten, wie Truhen, Schränken, Bettſtätten u. dgl. zur Verwendung gekommen, ja weiterhin ſelbſt auf Metallarbeiten übertragen worden, inſofern man vielfach bei koſtbarerer Ausſtattung die ſo hergeſtellten Thüren mit Metallblech beſchlug, welches ſich der Holzunterlage eng anſchloß. In geringerem Maße gaben die Fenſterrahmen, die ebenfalls zur Arbeit des Bautiſchlers gehören, Gelegenheit zu künſtleriſcher Ausführung; umſomehr die getäfelten Zimmerdecken. Hier war am verbreitetſten das Syſtem der ſogenannten Kaſſetten, d. h. quadratiſcher, vertiefter Felder. Wir kennen dieſelben vornehmlich aus den in Marmor ausgeführten Kaſſetten (Lacunarien) griechiſcher und römiſcher Tempelbauten, die jedoch zweifelsohne nur Nachbildungen urſprünglicher Holzanlagen ſind. Auch hier pflegte man die Übergänge, welche ſtufenförmig von einer Vertiefung zur andern überleiten, mit Kehlleiſten zu verkleiden; die Felder ſelbſt aber wurden vielfach mit Elfenbein ausgelegt, mit Bildſchnitzerei oder Stuckatur verſehen, bunt bemalt und nicht ſelten vergoldet reſp. mit Goldblech überzogen.

Auch die eigentliche Möbelſchreinerei war im Altertum hoch entwickelt, obgleich die Alten nicht entfernt eine ſo kompli-

Fig. 84 u. 85.

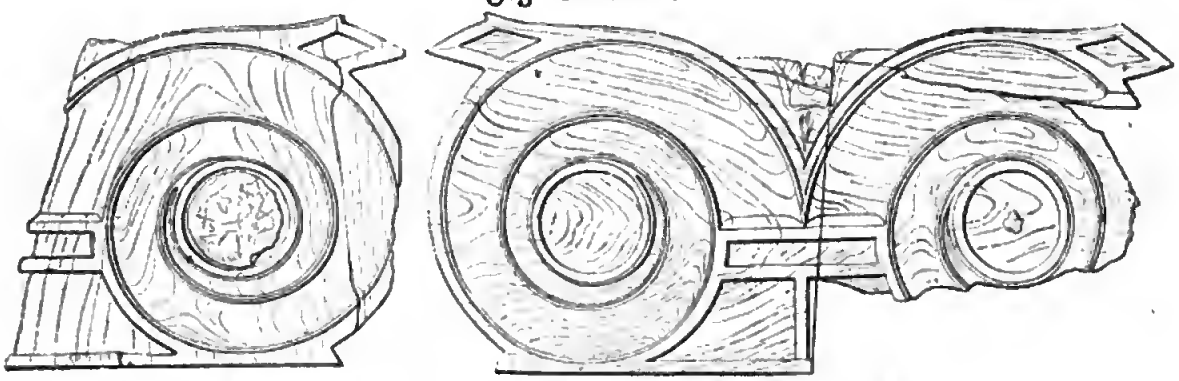


Verzierte Fournierhölzer aus griechischen Gräbern der Krim.

zierte Zimmereinrichtung kannten, wie wir, und andrerseits sehr häufig auch Bronze für Möbel, die wir heute nur aus Holz herstellen, verwandt wurde. Man verarbeitete für das Mobiliar nicht bloß die einheimischen Holzarten in sorgfältiger Auswahl, sondern auch zahlreiche fremde und kostbare Hölzer; freilich nicht immer massiv. Denn bereits im Altertum hatte man die Erfindung gemacht, aus teurerem Holze dünne Blätter oder Fourniere zu schneiden und diese auf Gegenstände aus gewöhnlichem Holze so aufzuleimen, daß dieselben massiv erschienen. Wann diese Technik zuerst aufkam, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen; aus den Schriftquellen nachweisbar ist sie erst in der alexandrinischen Periode, und in der römischen Zeit fand sie ihre weitere Ausbildung; indessen gehen die erhaltenen Reste derartiger Arbeiten jedenfalls in eine noch frühere Zeit zurück. Mit

ſolchen Fournieren, für die man außer fremden Hölzern vornehmlich Ahorn, Buchsbaum, Eiche ꝛc. verwandte, ſtellte man Thüren, Bettſtellen, Tiſche, Seſſel u. dgl. her; man begnügte ſich jedoch nicht, das Holz durch ſeine Maſerung wirken zu laſſen, obgleich bei manchen Holzarten dieſe allerdings den Hauptwert ausmachte, ſondern man ſchmückte ſie außerdem noch mit Zeichnungen aus, wie uns einige wertvolle Funde aus der Krim zeigen. Hier hat man nämlich Reſte von Fournierhölzern aus Buchsbaum gefunden, von denen Fig. 84—87 Proben zeigen; dieſelben haben größtenteils nur die Dicke einer Linie; ſehr ſchöne Zeichnungen figürlicher und ornamentaler Art im beſten Stile

Fig. 86 u. 87.



Verzierte Fournierhölzer aus griechiſchen Gräbern der Krim.

ſind darauf eingeritzt und waren, wie Farbeſpuren zeigen, außerdem noch bunt bemalt. Man vermutet, daß dieſe Reſte urſprünglich eine Lyra geſchmückt haben.

Über anderweitige techniſche Behandlung des Holzes für Möbel ſind wir nur ſpärlich unterrichtet. Daß eingelegte Arbeit, und zwar weniger unter Benutzung von verſchiedenen Holzarten, obgleich auch dies vorkam, als von Elfenbein, Bernſtein, Schildkrot u. dgl., für eleganteren Hausrat häufig war und bereits in früher Zeit vorkam, ſteht außer Zweifel; doch fehlt es an wohlerhaltenen Beiſpielen derartiger Arbeiten. Wie es mit dem Polieren des Holzes ſtand, iſt nicht ganz ſicher. Zum Glätten oder Abſchleifen der Oberfläche nahmen die alten Tiſchler, wie heute noch vielfach, Fiſchhaut; von einem eigentlichen Polieren

aber, durch Auftragung und Verreibung eines firnisartigen Überzuges, erfahren wir wenigstens was Möbel anlangt nichts bestimmtes, obgleich gelegentlich Behandlung von Holzarbeiten mit Öl oder mit Wachsfirnis, auch Färbung durch Abkochen in einer Farbenbrühe erwähnt wird.

Zur Herstellung der verzierten Teile des Hausrats, wie namentlich der Füße an Tischen, Sesseln ꝛc., bediente man sich sowohl des Schnitzmessers als der bereits in früherer Zeit erfundenen Drechselbank, deren Einrichtung allerdings auch nicht festgestellt werden kann, die aber im wesentlichen sich von der heutigen nicht besonders unterschieden haben wird.

Die hauptsächlichsten Erzeugnisse der antiken Möbeltischlerei sind Bettstellen und Sofas, Stühle und Bänke, Schränke und Truhen. Daß sich davon nur außerordentlich wenig in Resten erhalten hat, ist begreiflich; immerhin können uns nicht bloß die bronzenen Hausgeräte, welche vielfach in ihren Formen sich an die hölzernen Vorbilder anschließen, eine deutliche Vorstellung davon geben, sondern mehr noch die auf antiken Bildwerken, namentlich Vasenbildern, Wandgemälden und Basreliefs sich findenden Abbildungen. Wir erkennen daraus, daß der Formenreichtum der alten Welt nach dieser Hinsicht dem modernen nur wenig nachgiebt. Freilich ist es im allgemeinen nicht möglich, einen bestimmten, einer gewissen Periode eigentümlichen Stil resp. einen Stilwechsel bei dem alten Mobiliar nachzuweisen. Die Verhältnisse liegen da eben ganz anders als in der modernen Zeit. Wir unterscheiden einen gotischen, romanischen, Renaissance-, Barockstil nicht bloß in der Baukunst, sondern auch im Mobiliar, dem eine jede Zeit ihr bestimmtes Gepräge aufdrückt; ja wir wissen sogar ein Möbel aus der Zeit Louis XV. von solchem im Stile Louis XVI. zu unterscheiden. Das kennt das Altertum nicht; es giebt keinen dorischen, ionischen, korinthischen Stil im Mobiliar, und manche Formen sind jahrhundertelang unverändert im Brauch geblieben. So findet sich z. B. die sogenannte Kathedra, der Lehnsessel mit nach auswärts geschweiften Beinen

und breiter runder Lehne, ganz ebenso auf Vasen des vierten Jahrhunderts v. Chr., wie bei Statuen des ersten Jahrhunderts n. Chr. Allerdings kann man in den ersten Jahrhunderten der Entwickelung des antiken Lebens ein allmähliches Fortschreiten in der formellen Durchbildung des Hausrates und somit in der That eine stilistische Entwicklung beobachten; jene charakteristischen, nur vermittelst der Drehbank herzustellenden Hohlformen der tragenden Glieder der Hausgeräte, die Wülste und Auskehlungen, sind der ältesten Tektonik, welche wesentlich geradlinige Träger mit architektonischem Abschluß (Voluten, Palmetten ꝛc.) benutzt, noch fremd. Sobald aber diese Art der Formgebung in die griechische Kunstindustrie eintritt, wird sie nun auch bis zum Ausgang des klassischen Altertums beibehalten, und von einem wirklichen Wechsel des Stils, von Aufnahme neuer Moden, ist nicht mehr viel die Rede. Höchstens in bezug auf das Material hatte die Mode noch ihr Wort mitzusprechen; gewisse Holzarten, bestimmte Materialien für eingelegte Arbeit, wie z. B. der Bernstein, kamen entweder aus der Mode oder wurden neu eingeführt; so wurden im letzten Jahrhundert der römischen Republik die großen runden Tische, deren Platten ganz und gar aus dem Holz des afrikanischen Thujabaumes geschnitten waren, wegen ihrer prachtvollen Maserung sehr geschätzt und standen hoch im Preise.

Dergleichen Zufälligkeiten hatten aber auf die Form für gewöhnlich keinen Einfluß. Die Formen des griechisch-römischen Hausrats zeichnen sich im allgemeinen bei großer Eleganz doch durch eine gewisse Einfachheit und Schlichtheit aus. Die Füße der Tische und Stühle sind vielfach ganz glattkantig oder einfach geschweift; daneben ist dann der Wechsel von Hohlkehlen und Wülsten oder Halbkugeln, wie wir ihn schon in der vorderasiatischen Technik gefunden haben, sowie die Verzierung der Fußenden mit Tierklauen sehr häufig. Kostbarer sind natürlich die großen Throusessel, wie sie fürstliche Persönlichkeiten hatten und auf Kunstdarstellungen die Götter; hier kommen namentlich architektonische Elemente, besonders das Volutenornament, in

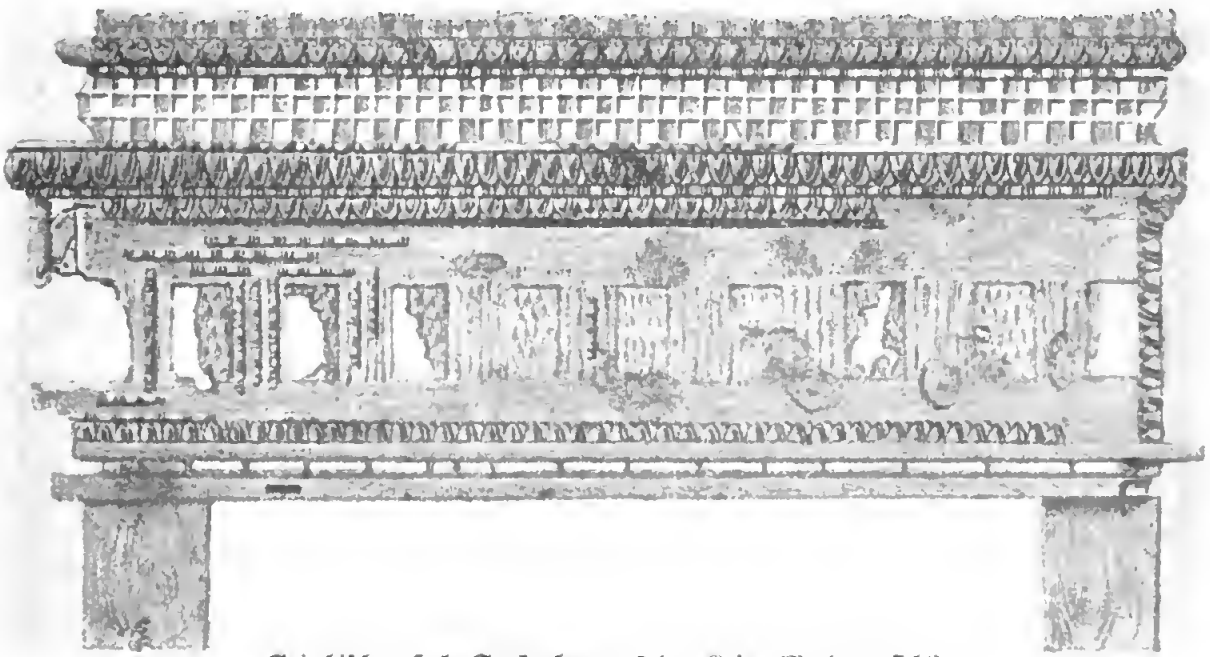
reichem Schnitzwerk zur Anwendung, und hier fehlt es auch nicht an Beispielen von Überladung und Stillosigkeit. Die mannigfaltigen Formen des griechischen und römischen Hausrates im einzelnen näher zu betrachten, behalten wir uns für die zweite Abteilung dieses Buches vor; hier verweise ich einstweilen auf die in Fig. 7 abgebildeten Möbel, die in Bett und Tisch bestehen. Jenes zeigt geradlinige Füße, die ebenso wie die vordere Bettleiste mit Malerei oder eingelegter Arbeit (Tieren, Schachbrettmuster, Rosetten) versehen sind; die Palmetten der Füße sind vielleicht ebenso wie die Voluten der Rücklehne als geschnitzte Arbeit zu betrachten. Das niedrige Tischchen ist einfach gezimmert; die Füße endigen in Löwentatzen. Als Beispiel eines einfachen Klappstuhls sei auf den Sessel in Fig. 42 hingewiesen; es ist dies eine sehr häufig vorkommende Form für einfache Stühle.

Zum Belege der Trefflichkeit der griechischen Arbeiten weise ich hin auf die außerordentlich belehrenden und interessanten Reste der Art, welche in Gräbern der Krim gefunden worden sind und von denen wir bereits oben einiges mitgeteilt haben. Es sind das, abgesehen von Fragmenten eines Dreifußes aus Cypressenholz, vornehmlich Reste reich skulptierter und bemalter Holzsarkophage. Einem solchen, der in Kertsch (dem alten Pantikapäon) gefunden ist, gehören die unter Fig. 88—90 abgebildeten Teile an. Der Sarkophag entnimmt sein Hauptmotiv dem dorischen Tempelstil, und zwar dem Triglyphenfries. Die feingeschnitzten Plättchen, welche unterhalb der bekrönenden Eierstäbe eingefügt sind, sind von Taxusholz besonders gearbeitet und durch Falze in die umrahmenden Teile eingelassen, die vertieften Ränder mit aufgenieteten Kehlleisten beschlagen; auch der größere Eierstab ist von härterem Holze für sich gearbeitet. Das Ganze war ursprünglich reich bemalt und vergoldet. Ein anderer Sarkophag, ebenfalls in Kertsch gefunden, hat die Form eines Tempels, wobei die umgebende Säulenhalle nebst dem abschließenden Gitterwerk in Schnitzerei wiedergegeben ist; an den Interkolumnien

(Zwischenräumen zwischen den einzelnen Säulen) waren Figuren aus der Niobesage in buntbemaltem Gips angebracht.

Diese Proben müssen uns für den Mangel anderweitiger Beispiele griechischer oder römischer Drechselarbeit und Holzschnitzkunst entschädigen. Letztere hatte allerdings ihre Hauptbedeutung in der eigentlichen Bildschnitzkunst, welcher die Anfertigung von Götterbildern nicht bloß in den frühen Zeiten der Kunst, wo das Holzbild (Xoanon) noch allein Gegenstand der Verehrung war, bevor Thonbildnerei, Bildhauerkunst und Erzguß

Fig. 88.



Griechischer Holz-Sarkophag aus der Krim (Vorderansicht).

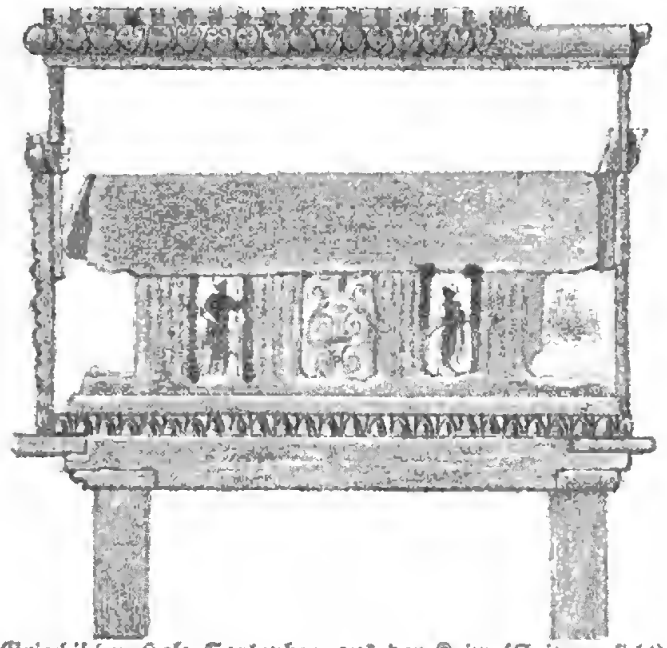
dasselbe verdrängten, sondern auch später noch wenigstens für gewisse Kultusgebiete anheimfiel. Auf diese einzugehen ist aber nicht unsere Aufgabe.

Hingegen haben wir den anderen Materialien, welche der Kunst des Drechslers und Schnitzers angehören, hier noch einige Worte zu widmen. Hierher gehört zunächst das Horn, zumal von Rindern, Büffeln, Ziegenböcken ꝛc., auch von selteneren Tieren, wie z. B. dem Rhinozeros. Man verstand dasselbe nicht bloß zu zerschneiden, zu sägen und zu glätten, sondern auch durch

Erweichen in ſiedendem Waſſer und Erhitzen über Feuer biegſam zu machen, es künſtlich zu färben und zu bemalen oder durch untergelegte Folie zu heben. Abgeſehen von Bogen, Blasinſtrumenten u. a. fertigte man daraus kleinere Gefäße und Becher, Teile von Saiteninſtrumenten, Laternen u. dgl.; aus gefärbten Hornſpänen machte man künſtliche Blumen.

Knochen wurden zu Meſſergriffen, Flöten, Käſtchen, Kämmen, Nadeln, Spielwaren, Marken ꝛc. verarbeitet, und es haben ſich derartige Gegenſtände noch verſchiedentlich erhalten. Ganz beſonders wichtig war ebenſo für den bildenden Künſtler wie für den Kunſtdrechsler das Elfenbein, urſprünglich ein teures und nur zu wertvollen Arbeiten benutztes Material, das aber bei geſteigertem Handelsverkehr auch in Griechenland und Italien immer gewöhnlicher geworden zu ſein ſcheint; ja die Annahme iſt durchaus nicht unbegründet, daß verhältnismäßig bei den Alten viel mehr Elfenbein zur Verarbeitung kam, als heutzutage. Man benutzte dasſelbe vornehmlich in zwei Methoden: als eingelegte Arbeit und in maſſiver Schnitzerei. In der heroiſchen Zeit, welche in ihrem Geſchmack ſich noch vielfach nach aſiatiſchen, namentlich aſſyriſchen Vorbildern richtete, kommen mit Elfenbein eingelegte Wände, Thüren, Decken u. a. m. öfters vor; man hat dabei allerdings wohl nicht an eingelegte Arbeit im modernen Sinne zu denken, ſondern eher daran, daß elfenbeinerne geſchnitzte Zieraten auf hölzernen oder metallenen Unter-

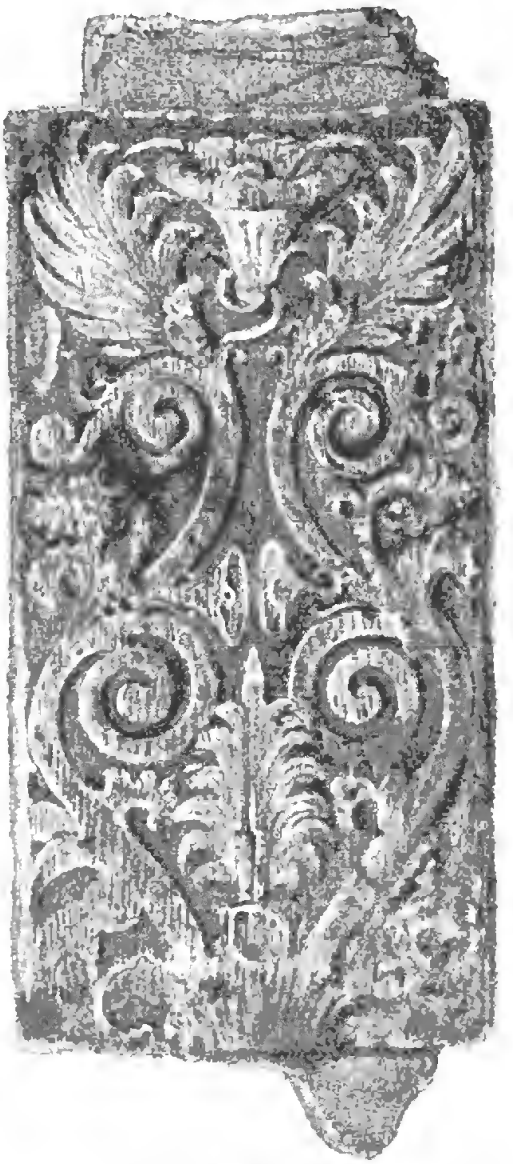
Fig. 89.



Griechiſcher Holz-Sarkophag aus der Krim (Seitenanſicht).

grund mit Nägeln befeſtigt wurden. So gearbeitet war vermutlich der berühmte Kaſten des Kypſelos in Olympia, von welchem uns der Reiſebeſchreiber Pauſanias eine genaue Beſchreibung hinterlaſſen hat. Es war das eine Truhe aus Cedernholz, welche über und über reich mit Schnitzarbeit und eingelegten Zieraten mythologiſchen Inhalts verſehen war, dergeſtalt, daß die Figuren teils aus dem Cedernholz des Kaſtens geſchnitzt, teils aus Gold und Elfenbein beſonders gefertigt und mit Nägeln auf dem flachen Holzgrund befeſtigt waren. Erſt bei fortgeſchrittener Technik kam das heute übliche Verfahren auf, wonach die Stellen, in welche die Zierat eingelegt wird, vertieft ausgeſchnitten werden. In dieſer Weiſe verzierte man Thüren und Lacunariendecken, von denen wir oben ſchon geſprochen haben; und namentlich auch Mobiliar, Betten, Sofas, Thronſeſſel, Wagen, auch muſikaliſche Inſtrumente, beſonders Lyren u. a. m. Maſſiv ſtellte man allerlei geſchnitzte Gegenſtände aus Elfenbein her: Schwert- und Meſſergriffe, Kämme, Flöten, Marken, Schreibtäfelchen (Diptycha); namentlich von letzteren haben ſich wertvolle Exemplare, wenn auch erſt aus römiſcher Zeit, erhalten. Ein ungewöhnlicher Luxus, welcher

Fig. 90.



Detail von Fig. 89.

ebenfalls wesentlich erst der Kaiserzeit anzugehören scheint, war es, wenn Füße von Möbeln ganz und gar aus massiv geschnitztem Elfenbein hergestellt werden. Es ist auch hierbei von Bedeutung, obgleich von größerer für die der bildenden Kunst angehörige Anfertigung von goldelfenbeinernen Kolossalstatuen, auf welche wir hier nicht einzugehen brauchen, daß die Alten sich allem Anschein nach darauf verstanden haben, das Elfenbein zu erweichen und dehnbar zu machen. Welche Mittel sie hierfür anwandten, können wir freilich nicht mehr sagen; die Nachrichten hierüber lauten sehr widersprechend, und während die einen von Erweichen durch Feuer sprechen, nennen andere einen Gerstendekokt und sonstige abenteuerliche Mittel. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß man auf irgendwelche Weise das Elfenbein in einen Zustand zu bringen wußte, in welchem es sich leicht mit dem Messer schneiden ließ; ja man hat sogar vermutet, daß die Alten im stande gewesen wären, die hohlen Teile der Elefantenzähne aufzurollen und dadurch größere Platten zu erhalten, als sich sonst daraus gewinnen lassen. Daß die Alten das Elfenbein bemalten, wofür bereits aus homerischer Zeit Beweisstellen vorliegen, entspricht dem überall in der griechischen Kunst und Industrie festgehaltenen Prinzip der Polychromie und Verkleidung des ursprünglichen Stoffes.

Schildkrot fand am häufigsten Verwendung für Saiteninstrumente. In der römischen Zeit verwandte man es zum Schmuck von Möbeln; wobei freilich das Raffinement oder besser die Geschmacklosigkeit auch so weit getrieben wurde, daß man das an sich so schöne und eigentümliche Material färbte, um es dem Holze ähnlich zu machen, daß man also die Maserung von Terpentinholz, Ahorn, Thuja ꝛc. in Schildkrot nachahmte. Abgesehen von Zieraten für Mobilien, wie namentlich Speisesofas, Tafelbretter u. dgl. fertigte man besonders Aufsteckkämme, Spangen und anderweitige Schmucksachen daraus. Ebenso dienten Perlen und Korallen zu Schmuckgegenständen, letztere auch zu kleineren geschnitzten Figürchen und Amuletten.

Was endlich den Bernstein anlangt, so ist dies Produkt des fernen Nordens schon sehr früh durch den Handel den klassischen Völkern bekannt geworden und spielt bereits unter den homerischen Schmuckgegenständen eine wichtige Rolle, namentlich für Halsketten, für welche es ja heute noch ein beliebtes Material ist. Bei weitem weniger Verwendung fand es dagegen in der speziell klassischen Zeit. Während in den Gräbern der ältesten Periode Bernsteinobjekte sehr häufig sind, fehlen sie in den Gräbern der klassischen Zeit vollständig; ebenso war in Italien und zwar vornehmlich in Latium, in Etrurien und Campanien der Bernstein nur in der älteren Periode beliebt, während er mit dem Überhandnehmen des griechischen Einflusses im Kunstgewerbe auch dort gänzlich verschwindet. Erst gegen Ende der Republik fängt er wieder an, als Material für Schmuck und zur Dekoration von Geräten Mode zu werden; und in der Kaiserzeit war er offenbar geschätzter, als je vorher. Besonders beliebt war der rötliche durchsichtige und der weingelbe; doch wußte man durch Abkochen in Honig und selbst in färbenden Substanzen wie Ochsenzunge, Meerpurpur ꝛc. der Natur nachzuhelfen und dem Bernstein nicht nur bestimmte Farben, sondern sogar das Ansehen von Edelstein zu verleihen. Was seine Anwendung anlangt, so fertigte man daraus außer Frauenschmuck, wie Halsbänder, Spangen, Ringe, allerlei Verzierungen für Bettstellen, Sofas, musikalische Instrumente u. dgl.; auch kleinere Gefäße, Messer, Spinnwirtel ꝛc. wurden, teils mit Hilfe des Schnitzmessers, teils auf der Drehbank daraus hergestellt.

V. Arbeit in Metall.*)

Die Metalle, welche im Altertum für kunstgewerbliche Erzeugnisse verarbeitet wurden, sind im wesentlichen die gleichen, wie die heute zur Verwendung kommenden, nämlich in erster Linie Gold, Silber und Kupfer, in zweiter Eisen und Blei; Platin scheint

*) Beste Zusammenstellung über die Metallarbeit des Alterthums bei Marquardt, Privatleben der Römer S. 649 ff.

den Alten unbekannt gewesen zu sein. Dazu kommen noch einige teils natürliche, teils künstliche Metallmischungen, nämlich Elektron, eine Mischung von Gold und Silber; Erz (Bronze), eine Legierung von Kupfer und Zinn, und das auch den Alten schon bekannte, aber anscheinend für kunstgewerbliche Fabrikate nicht häufig verwandte Messing, eine Legierung von Kupfer und Zink. Diejenigen Metalle, welche in kunstgewerblicher Beziehung vornehmlich in Betracht kommen, sind Gold, Silber und Bronze; die andern sind entweder überhaupt verhältnismäßig seltener verarbeitet worden, wie reines Kupfer, Elektron, Messing, oder wurden mehr zu anderen gewerblichen Produkten verwandt, wie Eisen und Blei. Es ist eine ziemlich bekannte Thatsache, daß der Gebrauch jener erstgenannten Metalle ein entscheidendes Merkmal der drei großen Kulturgebiete des Altertums bildet. „Sowie das Münzsystem des Orients auf dem Gold, Griechenlands auf dem Silber, Italiens auf dem Kupfer beruht, so stand auch die Entwickelung der Metalltechnik unter dem Einflusse des vorhandenen Materials.“ *)

Wir betrachten im folgenden zunächst die einzelnen Metalle hinsichtlich der Bedeutung, welche sie für die Kunstindustrie erlangt haben, um dann später im speziellen auf die technische Behandlung derselben einzugehen.

A. Die verarbeiteten Metalle.

1) Gold.**)

Das Gold, das edelste unter allen Metallen, zugleich vermöge seiner großen Dehnbarkeit, leichten Hämmerbarkeit und Schmelzbarkeit auch das zur Bearbeitung geeignetste, war im Orient von uralten Zeiten her in verhältnismäßig sehr bedeutenden Quantitäten vorhanden. In Ägypten erscheint das Zeichen für Gold in den ältesten Inschriften; die Fabrikation

*) Marquardt a. a. O.

**) Vergl. Alb. Ilg, Die Goldschmiedekunst, bei Bucher, Geschichte der techn. Künste II, 107 ff.

goldener Schmuckſachen iſt bereits in Beni-Haſſan in den Gräbern der zwölften Dynaſtie (Anfang des zweiten Jahrtauſends v. Chr.) dargeſtellt. Man bezog dasſelbe teils aus den goldhaltigen Bergwerken der zwiſchen Nil und rotem Meer belegenen Wüſte, teils aus Äthiopien; dazu kamen noch die reichen Kriegsbeuten und Tribute der beſiegten Völkerſchaften, um die Schatzhäuſer der ägyptiſchen Könige in jener märchenhaften Weiſe zu füllen, von der die Fabel vom Schatz des Rhampſinit eine Vorſtellung giebt. In einer Inſchrift dieſes Fürſten, welcher in der Geſchichte Ramſes III. heißt, wird äthiopiſches Gold von arabiſchem unterſchieden; ſonſt der Qualität nach das reine Gold von dem mit Silber gemiſchten, welch letzteres auch vielfach zur Verwendung kam. Verarbeitet wurde das Gold in erſter Reihe zu koſtbaren Schmuckſachen, Fingerringen, Arm- und Fußſpangen, in Verbindung mit edeln Steinen und Email, zu Hals- und Bruſtketten, vornehmlich in Form breiter Kragen oder Bruſtſchilder; ferner für Kopfſchmuck, Diademe, Ohrringe, Nadeln u. a. m. Von beſonderer Schönheit ſind die in Gold gearbeiteten und mit Email oder buntem Glasfluß verzierten Schilder (Pektoralien), welche man den Mumien vornehmer Toter auf die Bruſt zu heften pflegte. Der Stil dieſer Schmuckſachen bewegt ſich in der üblichen Ornamentik der ägyptiſchen Kunſt; Lotoskelche, die Uräusſchlange, ſtiliſiert behandelte Käfer (Scarabäen), Sperber, Sphinxe u. dgl. ſind dabei die hervorragendſten Elemente, welche die ägyptiſche Technik auch in der Zeit der Diadochen und der römiſchen Herrſchaft immer wieder verwandte. Selbſtverſtändlich ſpielten auch die Edelſteine in geſchliffener oder gravierter Form in der Kunſt der ägyptiſchen Juweliere eine wichtige Rolle, worauf wir ſpäter noch zurückkommen werden.

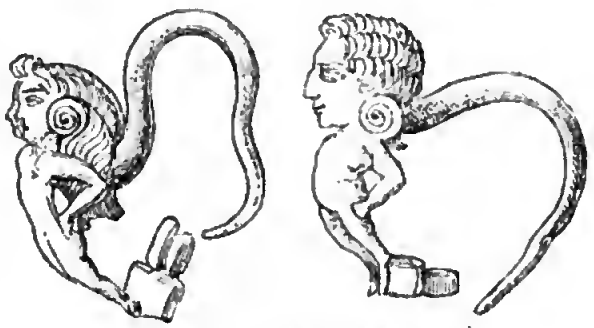
Eine weitere Verwendung fand das Gold in der Gerät- und Gefäßbildnerei, wovon uns namentlich die Wandgemälde ſehr deutliche Vorſtellungen geben. Wir finden hier die mannigfaltigſten Formen von Prunkgefäßen aller Art: neben Krügen, Amphoren ꝛc. von durchaus edeln Verhältniſſen begegnen wir

ganz barocken, überladenen Formen. Vielfach ist auch hier der Lotoskelch der Bildung der Gefäße zu Grunde gelegt; und ebenso wurde, abgesehen von reicher Vergoldung oder massiver Goldblecharbeit, auch reichlich Schmelzwerk zur Verzierung angewandt. Allerdings scheint es, als ob man nicht alle diese Arbeiten für echt ägyptischen Ursprungs halten dürfe, wenigstens geben die Inschriften häufig an, daß solche Gefäße aus Asien, von Assyrien, Palästina, Kappadokien ꝛc. herkamen. Ebenso scheint die Mode, Möbel, namentlich Stühle und Betten, Tische, Kästchen und Truhen mit Goldblech zu inkrustieren, den Ägyptern wesentlich von Asien her überkommen zu sein. Wir haben schon oben gesehen, daß dieser Brauch der Verkleidung des Holzes gerade den vorderasiatischen Völkern eigentümlich war; inwieweit die ägyptische Goldschmiedekunst diese von fremd her eingeführten Muster selbständig nachgeahmt hat, vermögen wir heute nicht mehr zu beurteilen. Eine wichtige Rolle spielt endlich in der Goldarbeit der Ägypter auch die Vergoldung. Es war sehr gewöhnlich, Teile von Bauwerken zu vergolden; die Obelisken, die geflügelte Sonnenscheibe an den Tempeln, die Bronzeverkleidungen der Thüren, Waffen und Möbel, Kleidungsstücke ꝛc. wurden mit feinen Goldplättchen überzogen; gerade in dieser Technik scheinen es die Ägypter bis zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gebracht zu haben.

Eine sehr bedeutende Rolle spielt die Goldarbeit auch in Assyrien und Babylon. Gold findet sich in Chaldäa rein teils in den Adern von Felsgestein, teils in den Flußbetten, von den Bergen herabgeschwemmt; doch konnten diese Quantitäten für den Bedarf keinesfalls ausreichen, und das meiste kam aus fremden Ländern, von den Grenzen Chinas, vom Altaigebirge und vom nördlichen Asien, da die sibirischen Goldbergwerke zweifellos bereits im Altertum ausgebeutet wurden. Was man in den Ruinen von Ninive, Kuyundschik u. s. w. an Goldsachen gefunden hat, ist freilich nicht beträchtlich: vornehmlich sind es Schmuckgegenstände verschiedener Art, namentlich Goldperlen für

Halsbänder, Ohrgehänge, Fingerringe u. dgl. Als Beispiel gebe ich hier in Fig. 91 u. 92 zwei aus Ninive stammende goldene Ohrringe: sie stellen nackte Knabenfiguren vor, deren mit langen Locken versehene Köpfe in wunderlichem Mißverhältnis zu den viel kleineren Proportionen des Körpers stehen. Von dem ehemals so bedeutenden Goldreichtum jener Länder können uns die Funde allerdings keine Vorstellung geben; eher die Reliefs, welche bekanntlich Leben und Treiben besonders der Fürsten und Vornehmen in sehr realistischer Wiedergabe der Details zum Gegenstande nehmen. Hier können wir eine Menge von Goldarbeiten in Tracht, Waffen, Schmuck und häuslicher Einrichtung erkennen: prachtvolle Zepter und Kronen, Armspangen und Fußringe, Halsketten und Ohrringe u. a. m. Im allgemeinen zeigen auch diese Arbeiten keinen besonderen Geschmack; die Formen sind plump und schwer, namentlich die tropfen- oder kranzförmig gestalteten Ohrgehänge sind bei oft, wie es scheint, zierlicher Ausführung in ihrer Erfindung ohne Anmut. Daß wir es hierbei mit einheimischer Kunst, nicht mit importierten Gegenständen zu thun haben, geht daraus hervor, daß man noch verschiedentlich Formsteine für Schmucksachen gefunden hat: Platten von Kalkstein oder Serpentin, welche auf der einen Seite vertieft die herzustellenden Ornamente zeigen. Mit Hilfe dieser Form sind die betreffenden Schmuckgegenstände entweder massiv in Gold gegossen oder vermittelst Pressens in Goldblech hergestellt worden.

Fig. 91 u 92.



Goldene Ohrringe aus Ninive.

Daß der Reichtum von Ninive und Babylon an goldenem Prunkgerät außerordentlich groß war, lehren uns zahlreiche Stellen des alten Testaments, wo von den unermeßlichen Schätzen dieser Städte die Rede ist. Wenn wir oben gesehen haben, in welcher Weise die assyrisch-babylonische Kunst das Mobiliar mit

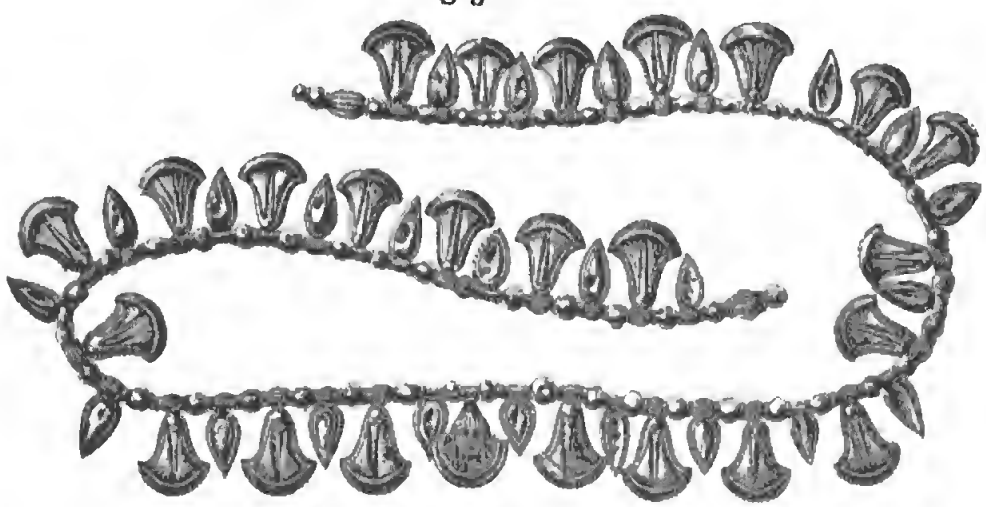
Metallblech zu inkruſtieren liebte, ſo können wir uns vorſtellen, daß hierbei nicht bloß Bronzeblech, das ſich allein in den Ruinen gefunden hat, ſondern auch Goldblech zur Verwendung kam; die bei Herodot und ſonſt erwähnten goldenen Altäre, Tiſche, Seſſel u. ſ. w. im Tempel des Belus zu Babylon ſind jedenfalls auf ſolche Technik zurückzuführen. Von alle dem hat ſich aber ebenſowenig etwas erhalten, wie von dem einſt unendlichen Reichtum goldener Prunkgeſchirre, deren Technik wir uns nach Analogie der unten näher zu beſprechenden Silber- und Bronzeſchalen teils als gravierte, teils als getriebene Arbeit zu denken haben.

Wie reich einſt Perſien an Goldgeräten und Schmuck war, davon berichten uns die griechiſchen Schriftſteller an zahlreichen Stellen. Bei ſeiner Flucht nach der Schlacht bei Platää mußte Xerxes die ganze reiche Ausſtattung ſeines Königszeltes in die Hände der Sieger fallen laſſen; nach dem Bericht des Herodot fand man hier reich mit Gold und Silber beſchlagene Lagerſtätten, goldene Miſchkrüge, Schalen und andere Trinkgefäße, große goldene und ſilberne Becken; und den Leichen der Gefallenen nahm man goldene Halsketten und andern koſtbaren Schmuck ab. Wie wir ſchon geſehen haben, ſchloſſen ſich die Perſer in der ſtiliſtiſchen Behandlung ihres Hausrates ſehr weſentlich an die aſſyriſche Kunſt an; es iſt daher anzunehmen, daß auch ihre Metallarbeit auf aſſyriſche Technik zurückging, wofür ſchon die Mode, Wände und Möbel mit Blechen edeln Metalles zu überkleiden, hinlänglichen Beleg liefert.

Von der hohen Bedeutung, welche das Gold in der phöniziſchen Kunſtinduſtrie hatte, können uns namentlich die im alten Teſtament gegebenen Schilderungen iſraelitiſcher Bauten und Prunkgeräte, als deren Verfertiger meiſt Phönizier anzunehmen ſind, vielfach auch genannt werden, eine Vorſtellung geben. Die Phönizier bezogen das Gold vornehmlich von der Oſtküſte Afrikas, wo ſie es durch Tauſchhandel mit den Negern erwarben, außerdem von den Küſten des mittelländiſchen Meeres, wo Gold zwar nicht in großen Mengen, aber an zahlreichen Stellen gefunden

wurde und die Phönizier schon sehr frühzeitig Handelsfaktoreien angelegt hatten, um teils durch selbstbetriebenen Bergbau, teils durch Verkehr mit den Eingeborenen das edle Metall zu gewinnen; auch Westeuropa, vornehmlich Südfrankreich und Spanien, gehörten zu diesen von dem betriebsamen Volke ausgebeuteten Gegenden. Goldarbeiten, besonders Schmucksachen und kostbare Gefäße, bildeten auch einen der wichtigsten Handelsartikel der Phönizier; sind doch die meisten der in den homerischen Gedichten genannten oder beschriebenen kunstvollen Goldarbeiten als phönizische Handelsware bezeichnet. — Stilistisch und ornamental

Fig. 93.



Goldenes Halsband aus Cypern.

war jedenfalls auch in diesen Arbeiten die Abhängigkeit der Phönizier von der Kunst anderer Völker, zumal von der assyrischen und ägyptischen, nicht zu verkennen. Dies lehren auch die cyprischen Funde, welchen das hier unter Fig. 93 abgebildete Halsband angehört. Dasselbe besteht aus regelmäßig abwechselnden Nachbildungen von geschlossenen und geöffneten Lotosblüten; in der Mitte ist statt dessen ein Kopf von altertümlichem Ansehen eingefügt.

Gehen wir über zu den Griechen, so finden wir da in unsern ältesten litterarischen Zeugnissen, den homerischen Gedichten, das Gold schon in außerordentlich hohem Werte stehend. Kleidungs-

stücke, Waffen, Gerätschaften u. s. w., deren sich die Götter bedienen, werden meistens als golden beschrieben; auch bei den Menschen sind die Waffen der Vornehmen reich mit Gold ausgestattet, ja bisweilen die Rüstung ganz und gar daraus hergestellt. Ebenso finden wir unter den Schmuckgegenständen der Frauenwelt allerlei Goldsachen: Spangen, Nadeln, Halsketten u. dgl.; und noch häufiger spielen goldene Hausgeräte, vor allem Trinkgefäße, im Schatz des Reichen eine wichtige Rolle. Wie eben angedeutet, war das meiste unter dieser Goldware jedenfalls nicht griechisches Fabrikat; war doch noch in den Anfängen der historischen Zeit in Griechenland äußerst wenig unverarbeitetes Gold vorhanden, ja noch in den siebziger Olympiaden (Anfang des 5. Jahrh. v. Chr.) reines Gold eine Seltenheit. Homer nennt denn auch als die Gegenden, wo Kunstgegenstände aus Gold, Silber oder Kupfer verfertigt würden, außer Phönizien vorzugsweise noch Ägypten, Lykien und Cypern, nur für untergeordnete Arbeiten, wie das Vergolden der Hörner der Opferstiere u. dgl., gab es bereits kundige Handwerker („Goldgießer" genannt).

Obgleich in den vielfach phantastischen Schilderungen Homers hinsichtlich der kostbaren Ausstattung der Wohnräume mit Goldbeschlägen, künstlerischen statuarischen Werken aus Gold u. dgl. m., viel poetische Übertreibung enthalten ist, so unterliegt doch keinem Zweifel, daß der Reichtum der Fürsten an verarbeitetem Golde in der heroischen Zeit ein sehr beträchtlicher war; und dafür haben namentlich auch die Funde Schliemanns in Troja und in Mykenä, wenn dieselben auch in eine andere als die von Homer geschilderte Epoche fallen, einen Beweis geliefert. Die Perioden, denen die genannten Funde zuzuweisen sind, lassen sich freilich nicht bestimmt abgrenzen, ja selbst eine ungefähre Bestimmung derselben ist schwer; doch muß der sogenannte „Schatz des Priamus" jedenfalls in eine beträchtlich frühere Periode verlegt werden, als die in Mykenä gefundenen Arbeiten. Derselbe besteht bekanntlich vornehmlich aus Gefäßen und Schmucksachen. Erstere haben ihren Hauptwert im Material; die For-

men sind durchaus einfach, von Ornamentierung oder feinerer Ausarbeitung ist kaum die Rede. Die Schmucksachen entbehren ebenfalls noch ebenso der feineren technischen Vollendung als einer charakteristischen Dekoration. Die goldenen Armbänder, Nadeln u. dgl., welche in Troja gefunden worden sind, zeigen meistens einfache aufgelötete Zieraten aus Golddraht; das goldene Diadem, welches wir hier unter Fig. 94 als Beispiel dieser Funde abbilden, zeigt in keiner Weise Motive, welche sich auf sonst bekannte kunstgewerbliche Arbeiten asiatischer Völker zurückführen lassen.

Fig. 94.

Goldener Stirnschmuck aus Troja.

Anders liegt die Sache bei den in Mykenä gefundenen Goldarbeiten. Ein Teil derselben geht freilich in seinen Verzierungen wenig über die Elemente prähistorischer Ornamentik hinaus; die Mehrzahl aber trägt einen ganz ausgeprägten Charakter, welcher zwar vielfach Elemente aufweist, die uns sonst fremd sind, in manchen Punkten aber seine nahe Verwandtschaft mit orientalischer, speziell vorderasiatischer Kunst durchaus nicht verleugnen kann. Die schönsten und am zierlichsten ausgeführten Objekte unter diesen Funden sind die in sehr großer Zahl ge-

Fig. 95.

Goldblättchen aus Mykenä.

Fig. 96.

Goldblättchen aus Mykenä.

fundenen, jedenfalls zur Verzierung von Kleidern bestimmten Goldplättchen, ferner die Heftnadeln und die Diademe. Die Goldplättchen, mit flachem Relief verziert, wie die meisten der mykenischen Goldarbeiten, sind teils kreisförmig mit Spiralen und Strahlenlinien, teils in der Form stilisierter Blätter mit Andeutung von Rippen und Adern verziert; von tierischen Ornamenten tritt besonders häufig der Schmetterling und der Tintenfisch (Sepia) auf. (Vgl. die Proben Fig. 95 u. 96.) Die an Fibeln erinnernden Heftnadeln und ebenso eine Reihe von Goldplättchen zeigen dagegen eine ganz andersartige Dekoration: Hirsche, Löwen u. a. Tiere, meist paarweise nebenein-

ander, auch kleine Aphroditenbilder mit Tauben, ferner Greife, Vögel u. dgl. sind zur Ornamentierung verwandt. Wieder abweichend sind die großen Golddiademe, welche in außerordentlich feiner, filigranartiger Arbeit und geschmackvoller Anordnung meist mit Rosetten und Spiralornamenten verziert sind; und die gleiche Dekoration weisen eine Menge anderer aus Goldblech, welches zur Umhüllung eines festen Kerns aus Holz oder Stein diente, gearbeiteter Gegenstände auf, z. B. Knöpfe, rautenförmige Plättchen u. a., auch Schwertgriffe, Brust- und Fußbekleidungsstücke u. dgl. m. Fig. 97 ist die Abbildung eines solchen Stirnschmuckes aus Goldblech in getriebener Arbeit. Die Verzierung der Mitte bilden hervorstehende Buckel, deren Größe nach den schmäleren Enden des Diadems zu abnimmt, umgeben von konzentrischen Kreisen, deren Zwischenräume mit kleinen Blättern oder hervorstehenden Punkten ausgefüllt sind. Kleinere Buckel füllen die Lücken zwischen den größeren aus, während der Rand durch Spiralen und punktierte Linien verziert ist.

Fig. 97.

Goldenes Diadem aus Mykenä.

Hier macht sich im Stil wie in der Technik eine doppelte Richtung geltend. Jene oben beschriebene zweite Gattung von

Goldarbeiten sind in fertigen Hohlformen (von denen sich noch Beispiele erhalten haben) geprägt oder gegossen; die letztgenannten Werke dagegen teils getrieben (mit Hammer und Punzen), teils mit Hilfe von einzelnen, in Holz oder Blei geschnittenen Unterlagen als Teilformen gepreßt. Jene gehen in ihren Typen offenbar auf orientalisch-semitische Einflüsse zurück, während bei diesen ein direkter Zusammenhang mit einer fremden Kunstindustrie nicht nachweisbar ist, obgleich manche ähnliche Motive, wie z. B. reihenweis gestellte Buckel und Rosetten, auch an assyrischen Denkmälern sich finden. Die orientalische Ornamentik, die ägyptische eingeschlossen, unterscheidet sich vielmehr von der hier vorliegenden ganz wesentlich durch die Versetzung mit vegetabilischen Formen, vornehmlich Lotosknospen resp. Kelchen und Palmettenmotiven, während solche in diesen Goldarbeiten von Mykenä gänzlich fehlen. Allerdings treten an den als erste Gattung oben genannten Goldblättchen vegetabilische Motive hervor, dieselben tragen aber einen ganz andern Charakter, als die orientalischen, und gehören offenbar einem andern Stile an. Milchhöfer*) nimmt an, daß die Herkunft jener auf der Spirale und dem Kreise beruhenden Ornamentation Phrygien sei, während der Stil der mit Blättern, Sepien, Schmetterlingen u. s. w. dekorierten Goldplättchen mit seinem zum Teil maritimen Charakter von ihm den südlichen Inseln des griechischen Archipels zugewiesen wird.

Ich übergehe die anderweitigen, an sich höchst interessanten Goldarbeiten von Mykenä, die merkwürdigen Gesichtsmasken, die gravierten Ringe u. s. w., da die an dieselben sich knüpfenden kunsthistorischen Fragen unserer Aufgabe ferne liegen. Leider steht dieser ganze großartige Fund in den alten Königsgräbern von Mykenä durchaus vereinzelt da; in welcher Weise sich die Goldschmiedekunst von da ab auf griechischem Boden weiter entwickelt hat, wie allmählich die fremden stilistischen Elemente überwunden oder mit national-hellenischen verschmolzen wurden, kurz

*) A. Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland. Leipzig 1883.

jene ganze hiſtoriſche Entwickelung von Stil und Technik, die wir in der Vaſenmalerei ſo gut zu verfolgen imſtande ſind, vermögen wir in der Goldarbeit nicht mehr nachzuweiſen. So viel geht jedoch zunächſt aus den Nachrichten der Schriftſteller vor, daß der Goldreichtum jener frühen Zeiten im hiſtoriſchen Griechenland nicht mehr vorhanden war. Namentlich bis zur Zeit der Perſerkriege war Gold in Griechenland offenbar ſelten; mit Staunen erzählte man ſich von den märchenhaften Schätzen der orientaliſchen Herrſcher. In jenen Jahrhunderten beſchränkte ſich daher die Goldarbeit allem Anſchein nach weſentlich auf die Anfertigung von Ringen und Schmuckſachen; goldene Geräte dagegen, Prunkgefäße u. dgl. kennen die im allgemeinen beſcheidenen Verhältniſſe der Griechen damals nicht, dergleichen bildete höchſtens einen wertvollen Beſitz der Tempelſchätze. Auch ſpäter, als der Volkswohlſtand größer geworden war, wählte man für ſein Tafelgeſchirr lieber das anſpruchsloſe, aber für künſtleriſche Durchbildung noch mehr geeignete Silber. Erſt mit der reichen perſiſchen Beute nahm der Goldreichtum in Griechenland wieder mehr überhand; freilich kam das meiſte den Staats- und Tempelſchätzen zu gute oder großartigen künſtleriſchen Aufgaben zur Verherrlichung der Götter, wie es die von Gold und Elfenbein gefertigten Koloſſalſtatuen waren, deren berühmteſte — die Athene Parthenos und der olympiſche Zeus — von der Hand des Phidias herrührten. Wenn die ziemlich weite Verbreitung dieſer Werke und die hohe Vollkommenheit der Ausführung, die wir allen Nachrichten zufolge bei ihnen vorausſetzen dürfen, beweiſt, daß die griechiſchen Künſtler und Goldarbeiter in techniſcher Hinſicht vor keinen Schwierigkeiten zurückſcheuten, ſo verdanken ſie dieſe Fertigkeit doch weſentlich ihrer Übung in der viel allgemeiner verbreiteten und hochentwickelten Arbeit in Erz; daß Phidias, Polyklet und die ſonſtigen Verfertiger chryſelephantiner Götterbilder auch anderweitig ſich mit Goldſchmiedearbeit beſchäftigt hätten, iſt — obgleich verſchiedentlich bei alten Schriftſtellern überliefert — doch nur zum geringſten Teile glaubwürdig.

Eine größere Verbreitung der Goldschmiedekunst wurde, abgesehen von den durch die Kriege erworbenen Schätzen, jedenfalls auch dadurch herbeigeführt, daß die systematische Ausbeutung der früher von Phöniziern betriebenen Goldbergwerke auf den ägäischen Inseln und auf der griechischen und kleinasiatischen Küste in griechische Hände übergegangen war. Man grub Gold vornehmlich auf den Inseln Thasos und Siphnos, in Thessalien, Makedonien, am schwarzen Meer. Einen größeren Luxus im Besitz von Goldarbeiten hatte dies freilich erst in den Zeiten nach Alexander dem Großen zur Folge, wo überhaupt auch auf anderen Gebieten des Lebens die Gewohnheiten des weichlichen Orients mehr und mehr Aufnahme in die hellenische Lebensweise fanden. Am meisten scheinen darin die griechischen Kolonieen in Kleinasien und am schwarzen Meer sich hervorgethan zu haben, welche teils infolge größeren Wohlstandes, teils infolge der nahen Berührung mit den prunkliebenden barbarischen Nachbarn auch hinsichtlich des Besitzes von Goldschmuck sich vor den Stammesgenossen im Mutterlande auszeichneten. Hierfür haben namentlich die Ausgrabungen auf der Krim reichliche Belege geliefert. Die prachtvollsten Diademe, Ohrgehänge, Kronen und anderweitiger Kopfschmuck, Halsbänder, Broschen, Knöpfe, Armbänder u. dgl. m. in feinster getriebener und Filigranarbeit sind hier in den Gräbern zum Vorschein gekommen; wir werden im zweiten Teile unserer Darstellung Gelegenheit haben, einige dieser eben so durch vorzügliche Technik als durch anmutige Ornamentik sich auszeichnenden Kunstwerke in Abbildung mitzuteilen. Sehr häufig sind in diesen Funden kleine, getriebene oder gestanzte Goldplättchen, welche, wie die darin angebrachten Löcher zeigen, zur Befestigung an Kleidungsstücken bestimmt waren. Einige Proben davon teile ich hier unter Fig. 98—101 mit. (Das Plättchen Fig. 101, welches wahrscheinlich einem ähnlichen Zwecke diente, gehört zwar dem gleichen Fundorte, wie die drei andern, aber einer beträchtlich spätern Zeit an; die Flüchtigkeit der Ausführung wie die Plumpheit der Umrisse verraten den Verfall des Stiles wie der

Technik.) Die meiſten dieſer Funde entſtammen dem vierten Jahrhundert v. Chr., der beſten Periode des griechiſchen Kunſt=

Fig. 98.

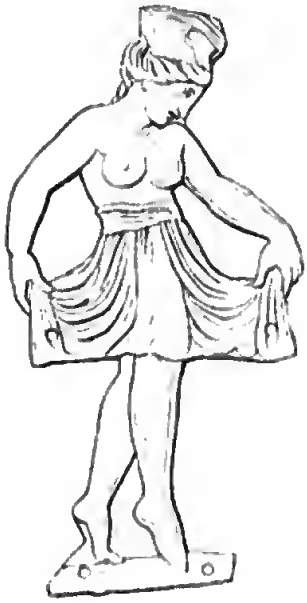


Fig. 99.

Fig. 100.

Fig. 101.

Goldplättchen zum Aufnähen auf Kleider, aus der Krim.

gewerbes; eben dahin ſcheint jener merkwürdige Goldfund zu gehören, welcher im Jahre 1882 in Vettersfelde in der Niederlauſitz gemacht worden iſt und der mit hoher Wahrſcheinlichkeit

als ehemaliger Besitz eines skythischen Großen, der durch uns unbekannte Schicksale bis ins ferne Deutschland verschlagen wurde, gedeutet wird. Wenn übrigens die Mehrzahl dieser Funde offenbar von griechischen Arbeitern, welche sich in den pontischen Ländern niedergelassen hatten und daselbst teils für den Bedarf der Kolonisten, teils für den der skythischen Häuptlinge arbeiteten, herrührt, so fehlt es daneben auch nicht an Werken, welche einen Mischgeschmack verraten und als Erzeugnisse einer barbarisierenden Kunst zu betrachten sind, wie sich das teils in der Verwilderung griechischer Motive, teils in völlig barbarischer Benutzung derselben äußert; ja einige Objekte dürften überhaupt nicht griechischen Ursprungs, sondern rein skythische Arbeit sein. Das stilistische Verhältnis dieser Arbeiten zu den Goldarbeiten der attischen Kunst ist nicht ganz aufgeklärt, da uns verhältnismäßig wenig von attischer Goldarbeit erhalten ist. Furtwängler*) hält die pontischen Gold- und Silberarbeiten für ionisch-griechisches Fabrikat, und es ist ihm auch gelungen, den Einfluß der ionischen Kunst an verschiedenen Motiven der Verzierungen nachzuweisen. An den nicht mit figürlichen Ornamenten ausgestatteten Schmuckgegenständen ist ein solcher Nachweis freilich nicht zu führen, da ein ausgesprochener stilistischer Gegensatz zwischen ionischer und attischer Dekoration in jener Zeit offenbar nicht mehr bestanden hat.

Leider ist die Menge des in Griechenland selbst aufgefundenen Goldschmuckes nicht sehr bedeutend; da aber nicht nur die reichhaltigen Funde der Krim, sondern auch die in den Gräbern Unteritaliens und Etruriens gefundenen Schmucksachen fast durchweg als griechische oder wenigstens nach griechischen Mustern gearbeitete Goldsachen zu betrachten sind, so können wir uns im ganzen doch noch ein sehr anschauliches Bild von dem Stile der hellenischen Goldarbeit machen. Wir bemerken da leicht einen sehr wesentlichen Gegensatz ebenso zu den Goldarbeiten des

*) A. Furtwängler, Der Goldfund von Vettersfelde. Berlin 1883.

Orients wie zu den vorher betrachteten der älteſten Perioden. Weder die architektoniſchen Elemente, welche uns vielfach im ägyptiſchen Schmuck begegnen, noch die Pflanzenornamente, welche ebenſo für ägyptiſche, als für aſſyriſch-phöniziſche Goldarbeit die Hauptmotive abgeben, ſind für den helleniſchen Goldſtil charakteriſtiſch; auch die weſentlich lineare oder geometriſche Ornamentation der troiſchen und mykeniſchen Funde ſpielt in der entwickelteren Kunſt keine Rolle mehr. Vielmehr verdankt der Typus der helleniſchen Goldarbeiten ſeine Entſtehung durchaus der Weſenheit des Stoffes ſelbſt, der Technik des Materials und der Methode ſeiner Verarbeitung. Die flache Scheibe und das Plättchen, das Kügelchen oder der längliche, birnenförmige Tropfen, der Draht in einfacher oder gewundener Form, das ſind die Elemente, aus denen ſich jene feinen Zeichnungen der Schmuckſachen zuſammenſetzen. Daß daneben auch figürliche Motive aller Art zur Verwendung kommen, daß Menſchenfiguren, Tiere, Köpfe, Pflanzenmotive, Vaſen u. dgl m. in die Ornamentik hinein verwebt werden, iſt bei der reichen Phantaſie des helleniſchen Künſtlers ſelbſtverſtändlich; auch hier zeigt ſich ſowohl in der Auswahl der figürlichen Elemente, als in der Art, wie dieſelben als Ornament des Schmuckes verwandt werden, der feine Geſchmack, welcher alle Arbeiten des helleniſchen Kunſtfleißes veredelt, und das richtige Gefühl für die Grenze des Erlaubten, welches den griechiſchen Handwerker nur ſelten verläßt.

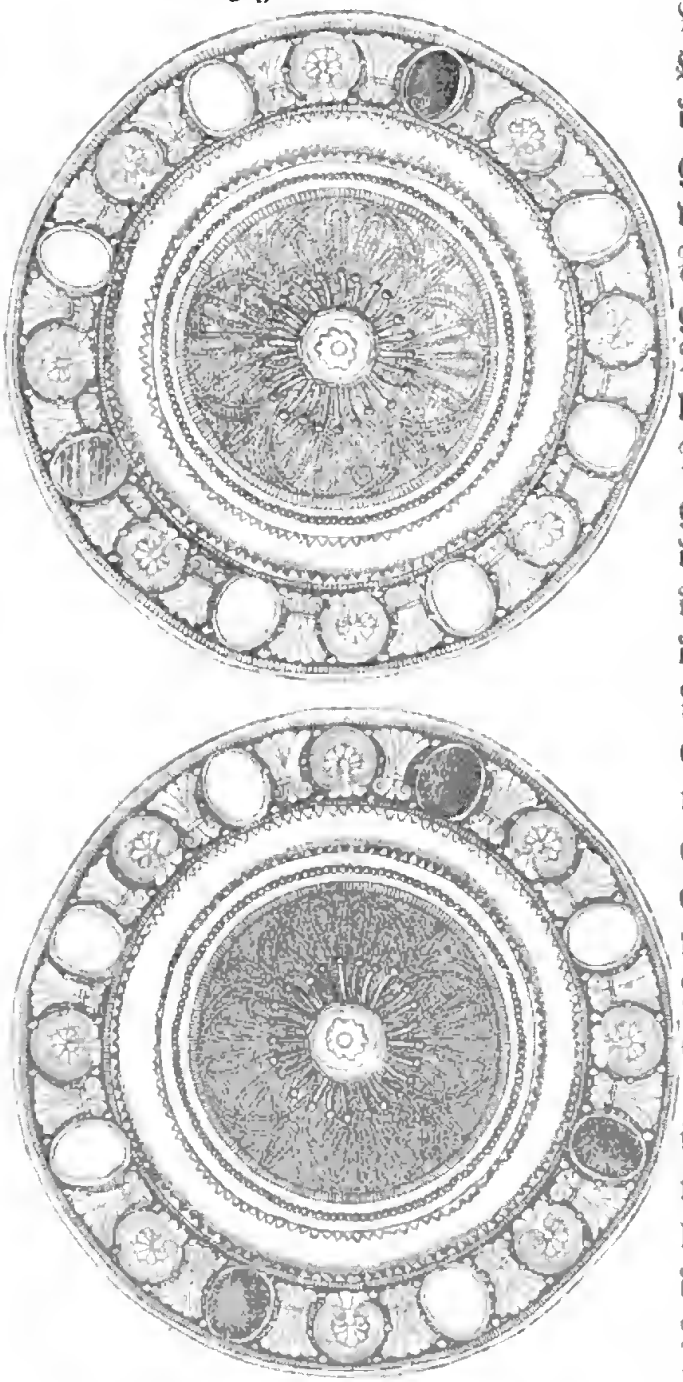
Die Etruſker ſpielen, wie wir ſchon mehrfach zu bemerken Gelegenheit gehabt haben, im weſtlichen Europa eine ähnliche Rolle, wie im Orient die Phönizier. Sie beherrſchen in vielen Zweigen der Induſtrie die Technik im höchſten Grade, ſind aber ſtiliſtiſch weſentlich von fremden Einflüſſen abhängig. Das gilt auch von der Goldarbeit, welche bei der Prachtliebe des Volkes einen ſehr hohen Aufſchwung nahm, ja ſogar vielleicht im Verhältnis noch bedeutender war (wenn auch nicht in ſtiliſtiſcher Hinſicht), als die griechiſche. Wenigſtens werden noch in der beſten Zeit griechiſcher Kunſtinduſtrie etruskiſche Goldſchalen als

etwas besonders wertvolles bezeichnet; die griechische Toreutik wählte sich eben für Gefäße lieber, wie schon oben angedeutet, das Silber als Material. Die Menge der noch vorhandenen, aus den Gräbern Etruriens hervorgezogenen Goldsachen aller Art (für welche die Etrusker das Material teils direkt aus den Goldminen Oberitaliens und Sardiniens, teils wohl auf dem Handelswege bezogen), ist sehr bedeutend; Ringe, Bullen (Medaillons für Amulette), Halsketten (die auch von Männern getragen wurden, jedoch in plumper Form), Frauenschmuck, Totenkränze, Bekleidungen von Wagen, Möbeln u. s. w. — all das ist geeignet, uns eben so von dem Luxus, welcher in diesen Dingen getrieben wurde, als von der Vorzüglichkeit der Arbeit und dem Geschmack der Ausführung einen Begriff zu geben. Die Motive der Ornamentik lehnen sich größtenteils an die griechischen Vorbilder an; wo figürliche Elemente hinzutreten, kann man sogar das Fortschreiten vom archaischen Stile bis zur freien Entwickelung verfolgen. Hier und da fehlen die Reminiszenzen an orientalische Einflüsse, welche sich allerdings in der Bronzearbeit noch mehr bemerkbar machen, auch in der Goldarbeit nicht. Ich gebe hier als Probe einige etruskische Goldarbeiten, welche aus einem Grabe von Vulci herrühren. Das unter Fig. 102 abgebildete Halsband besteht aus zylinderförmigen Röhrchen von brauner Glaspaste, die mit Goldplättchen und Filigran verziert sind. Die dazwischen befindlichen Gehänge bestehen aus schildförmig geschliffenen Glaspasten, die zum Teil den Bandachat nachahmen, in goldener Fassung, welche ringsherum kleine Perlen, oben altertümliche Frauenköpfe, und unten abwechselnd gehörnte und spitzohrige bärtige Köpfe (Silensbilder und Flußgötter) zeigen. Als Enden des Halsbandes dienen, nach goldgefaßten Glaskugeln als Zwischengliedern, zwei nackte, geflügelte Frauengestalten. Fig. 103 u. 104 sind zwei als Ohrgehänge dienende Scheiben von feinster Arbeit in griechischem Stil. Den Kern der Scheibe bildet ein durchsichtiges, milchfarbenes Glas; das anmutige Muster bilden Goldplättchen und Fäden,

Fig. 102.

Etruskisches Halsband aus Gold und Glasflüssen, aus Vulci.

Fig. 103 u. 104.



Etruskische goldene Ohrgehänge, aus Vulci.

durch welche Rosetten, Palmetten und ähnliche Ornamente gebildet werden; dazwischen sind gläserne Nachahmungen von Jaspis eingesetzt. — Fig. 105 u. 106 ist ein goldener Ring, den in der Mitte ein geschnittener, brauner Karneol mit Darstellung einer fliegenden Taube ziert; derselbe ist in feinste, auf dem sehr massiven Körper des Ringes aufgelötete Filigranarbeit gefaßt, an welche sich zwei altertümliche Silensmasken anschließen. Die Fibel endlich Fig. 107 ist ganz von Gold und mit Rosetten und einer liegenden Sphinx verziert.

Die Römer waren in der Goldarbeit, wie überhaupt in der Bearbeitung der Metalle, die Schüler der Etrusker. In den ersten Jahrhunderten der Republik müssen wir uns freilich das Gebiet der Goldarbeit noch sehr beschränkt denken, obgleich ein Kollegium der Goldschmiede bereits unter den in der Königszeit gegründeten Zünften vorkommt und das Verbot der zwölf Tafeln,

den Leichen goldene Schmuckgegenstände mit ins Grab zu geben, schon auf einen reichlicheren Gebrauch des edeln Metalles schließen läßt. Hauptgegenstand der Goldarbeit blieb aber auch bei den Römern der Schmuck; goldene Gefäße, welche als Beutestücke vom Orient an die Höfe der Diadochenkönige und von da wieder durch Eroberungskriege in die Hände der Römer gelangten, wurden teils den Göttern als besonders wertvolle Inventarstücke des Tempelschatzes dargebracht, teils bildeten sie Luxusartikel, wie sie sich nur die Kaiser und ganz besonders reiche Leute erlauben konnten. Manches mag von jenen Beutestücken auch eingeschmolzen worden sein. Fabriziert wurden solche Goldgefäße in der römischen Zeit jedenfalls sehr selten; wenn

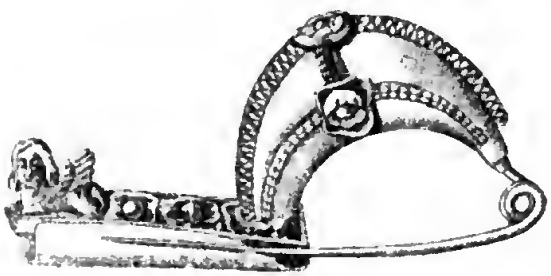
Fig. 105 u. 106.

Etruskischer Goldring aus Vulci.

Verres bei seinen Kunsträubereien in Sizilien sich eine große Menge derartiger Gefäße anfertigen ließ, so ist das eben eine Ausnahme, und auch dabei ist insofern von eigentlicher Kunstarbeit nicht die Rede, als die bildlichen Zieraten, welche in diese Becher eingefügt wurden, älteren Metallarbeiten angehörten, welche der berüchtigte Kunstfreund ihres bildnerischen Schmuckes beraubt hatte, um den ehemaligen Besitzern den bloßen nackten Kern derselben zurückzugeben. Das Hauptgebiet der römischen Goldarbeit waren also, wie in der griechischen, die Schmuckgegenstände. Ringe, Bullen, Kränze, Hals- und Armbänder wurden in Rom seit den ältesten Zeiten getragen; wirklicher Luxus hierin beginnt aber erst mit dem allmählichen Überhandnehmen des Reichtums infolge der an Beute reichen Kriege im Orient

und der Bekanntschaft mit asiatischer Weichlichkeit. Noch die Lex Oppia vom Jahre 215 v. Chr. beschränkte den Goldschmuck der Frauen auf ein Minimum von einer halben Unze (etwa 13½ Gramm); aber schon zwanzig Jahre später wurde dieselbe aufgehoben, und bald darauf beginnt durch die Masse des in der Hauptstadt sich ansammelnden Goldes und Silbers, sowie durch die Erwerbung von Gold- und Silberbergwerken in den Provinzen, auf diesem Gebiete sich ein Umschwung geltend zu machen, welcher eben so eine hohe Blüte der Goldschmiedekunst, als einen in vielen Fällen übermäßigen, namentlich aber in der Kaiserzeit bis zum Wahnsinn getriebenen Luxus zur Folge hatte.

Fig. 107.



Etruskische goldene Fibula, aus Vulci.

Bei Männern beschränkte sich derselbe allerdings im wesentlichen auf Ringe, goldene Plättchen für Staatskleider, kriegerische Dekorationen u.s.w.; um so reichhaltiger und komplizierter war dafür der Frauenschmuck, bei welchem auch geschliffene oder gravierte Edelsteine, Perlen, Bernstein u. dgl. selbstverständlich eine wichtige Rolle spielten. Von einem eigenen römischen Stil ist freilich bei diesen Werken ebensowenig die Rede, als es überhaupt eine spezifisch römische Kunst giebt. Anfänglich versorgten die etruskischen Goldarbeiter auch Rom mit ihren Fabrikaten, welche dann später als Modelle gedient haben mögen; mit dem Bekanntwerden griechischer und orientalischer Goldarbeiten bilden diese die Muster für die römische Technik.

Schließlich sind wir infolge verschiedener interessanter Goldfunde in der Lage, auch den Verfall dieser Technik, ihr Aufgehen in Barbarei, verfolgen zu können. Namentlich in Ungarn, Siebenbürgen und andern Gegenden, wo Goldbergwerke von den Römern betrieben wurden, haben sich solche Arbeiten gefunden, die in höchst charakteristischer Weise das allmähliche Untergehen

der klaſſiſchen Ornamentation, ihre Verquickung mit orientaliſchen und barbariſchen Motiven erkennen laſſen. So findet man z. B. das zierlichſte Palmettenornament mit Tierformen plumpeſter Art an einem und demſelben Gefäß verbunden; auch die Formen der Gefäße entfernen ſich immer mehr von der Zierlichkeit und Eleganz griechiſch-römiſcher Gefäßbildnerei. Es entſpricht dem roh-barbariſchen Geſchmack, daß unter dieſen Funden gerade Schalen und größere Gefäße aus maſſivem Golde häufig ſind.

2) Silber.

Wenn die Verarbeitung des Goldes zu Gefäßen und Schmuckſachen als vom Orient ausgegangen und von dieſem den Völkern des Weſtens zugekommen bezeichnet werden muß, ſo iſt dagegen die künſtleriſche Verarbeitung des Silbers vornehmlich durch die griechiſche Kunſt in Aufſchwung gekommen und zur höchſten Blüte ausgebildet worden. Im Orient ſteht die Verarbeitung des Silbers weit hinter der des Goldes zurück, was wohl vornehmlich damit zuſammenhängt, daß Silber nicht ſo allgemein verbreitet iſt als Gold, nicht zerſtreut auf den Ebenen und an den Ufern der Flüſſe und Bäche zu finden iſt, wie jenes, ſondern in Gängen, alſo nur im Gebirge, ſo daß ſeine Gewinnung mit größerer Schwierigkeit verbunden iſt, als die des Goldes. In Ägypten vornehmlich muß das Silber bei weitem ſeltener geweſen ſein als das Gold, daher ihr Wertunterſchied auch viel geringer als heutzutage; wird doch vielfach auf Inſchriften das Silber ſogar an erſter Stelle genannt. Während ſowohl bei der Umhüllung der Mumien ſelbſt, als um dieſe herum Goldſchmuck oft verſchwenderiſch angebracht iſt, findet ſich Silber nur ganz ausnahmsweiſe; Gefäße von Silber ſieht man auf Wandgemälden, kunſtvoll gearbeitet, auch wohl reich mit Vergoldung und Email geſchmückt, doch haben ſich Reſte von Silberarbeit nur in ſehr geringer Zahl erhalten. Es mag hierbei mit von Bedeutung geweſen ſein, daß Silber in Ägypten nicht ſelbſtändig auf bergmänniſchem Wege gewonnen, ſondern

teils aus einer in den Goldbergwerken vorkommenden Mischung von Gold und Silber (Asem genannt, das Elektron der Griechen) ausgeschmolzen, teils von fremd her, namentlich aus Asien bezogen oder den im Kriege unterjochten Völkern abgenommen wurde. Immerhin hatte sich im Laufe der Jahrtausende auch in Ägypten eine große Menge verarbeiteten und unverarbeiteten Silbers aufgehäuft; sollen doch nach der Verbrennung Thebens durch die Perser unter Kambyses 300 Talente Goldes und 2300 Talente Silbers aus dem Schutte zusammengebracht worden sein.

In den ältesten Ruinen und Gräbern Chaldäas fehlt das Silber noch gänzlich; und wenn auch, wie die Inschriften und die Nachrichten späterer Schriftsteller melden, Silber vielfach unter den Tributgegenständen fremder Völkerschaften sich befand, ja später sogar in ganz ungeheuren Quantitäten in Ninive und Babylon zusammenfloß, so sind wir doch über die Verarbeitung desselben nicht näher unterrichtet. Die Nachrichten der Schriftsteller sind auch vielfach so fabelhaft, daß man nur schwer daraus den eigentlichen historischen Kern herausschälen kann. So viel freilich darf man mit Sicherheit annehmen, daß die Hauptverwertung des Silbers in Verarbeitung teils zu Blechen für Wandverkleidung, teils zu massivem Mobiliar und Statuen bestand.

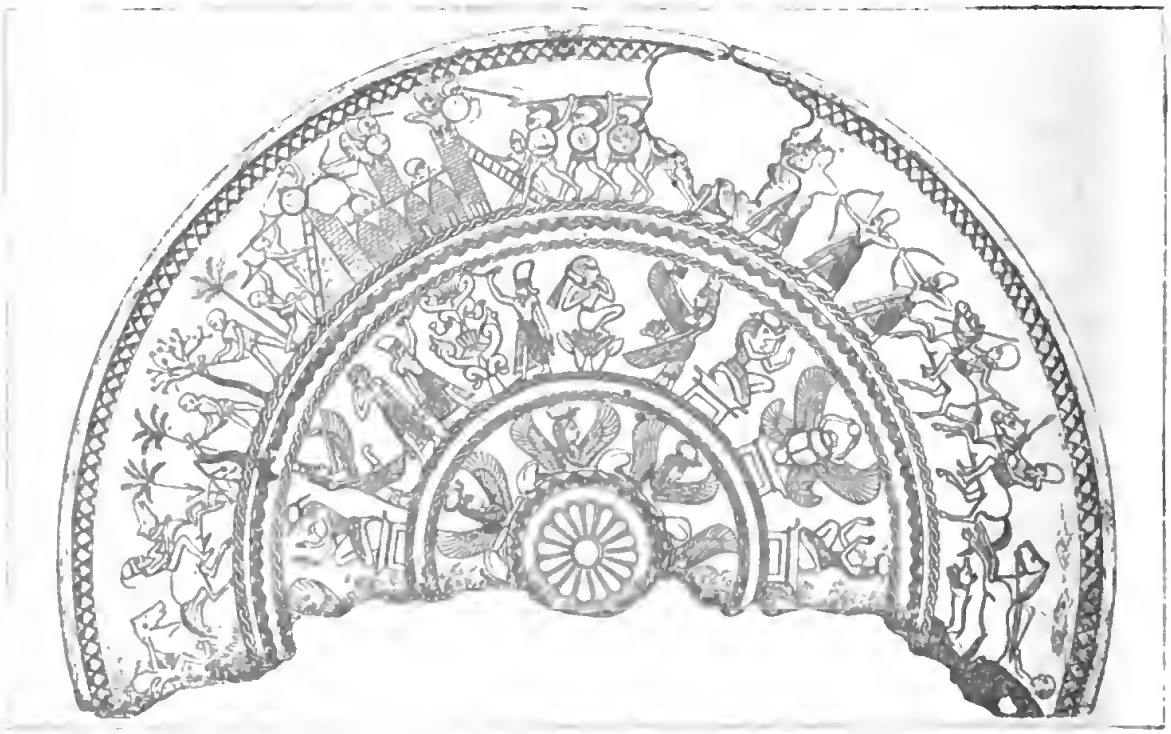
Bedeutender, als bei den genannten Völkern, war anscheinend die Verarbeitung des Silbers bei den Phöniziern. Es hängt das damit zusammen, daß Silber im phönizischen Handel von viel größerer Wichtigkeit war als Gold und daß es in den von den Phöniziern beherrschten Handelsgebieten über tausend Jahre allgemeines Verkehrs- oder Tauschmittel gewesen ist. Der phönizische Handel war es, dem die benachbarten Völker Vorderasiens ihren Silberreichtum verdankten; phönizische Kaufleute brachten es von Thrakien, Thasos, Sardinien, Gallien, Britannien, wo sie zum Teil selbst den Betrieb der Bergwerke in Händen hatten. Ein großer Teil des in Phönizien kursierenden Silbers

war freilich in Gestalt von Geld oder von Barren bloßes Tauschmittel; aber außerordentlich reich muß auch seine Verwendung für kostbare Möbel und Geräte gewesen sein, worauf auch die Nachrichten des alten Testaments schließen lassen, namentlich die Berichte über die Schätze des prunkliebenden Salomo, in dessen Tagen „Silber für nichts geachtet wurde." — Über Art und Technik der phönizischen Silberarbeit sind wir freilich nicht näher unterrichtet, da es an einschlägigen Fundstücken fast gänzlich mangelt. Einen Ersatz bieten vornehmlich einige Objekte aus den cyprischen Funden Cesnolas, von denen wir hier unter Fig. 108 als Beispiel das Bruchstück einer silbernen Schale abbilden, welche weniger der Technik wegen, als wegen der darauf befindlichen Vorstellungen von Interesse ist, weil man darin sehr gut jene eigentümliche Vermengung ägyptischer und assyrischer Motive erkennen kann, welche für den phönizischen Stil besonders charakteristisch ist und auch an andern Fundstücken phönizischer Provenienz hervortritt. Die Darstellungen der Schale sind einfach eingeritzt; sie sind (wie auf assyrischen Bronzeschalen, vgl. unten) konzentrisch umeinander geordnet und durch Ornamentstreifen, welche meist Flechtwerkmotive enthalten, geschieden. Den Mittelpunkt bildet eine Rosette, wie sie nicht bloß in assyrischen Darstellungen, sondern überhaupt in der asiatisch-hellenischen Kunst sehr häufig vorkommt; um diese herum sind geflügelte Sphinxe, welche auf dem Kopf die Uräusschlange tragen, gelagert. Der mittlere Kreis enthält ein Gemisch von ägyptischen und assyrischen Typen: den heiligen Baum der Assyrer neben den Göttinnen Isis und Nephthys, sowie andere aus ägyptischen Vorstellungen bekannte Figuren. Die äußerste Reihe, welche die Belagerung einer Festung durch (vermutlich griechische) Krieger, Fällen von Bäumen zur Herstellung von Sturmleitern, Reiter, Bogenschützen u. a. m. darstellt, ist ganz und gar im Stile assyrischer oder persischer Reliefs gehalten.

Wenn wir zu den Griechen übergehen, so legen zunächst die Nachrichten, die wir in den homerischen Gedichten über

Silbergerät finden, auch ihrerſeits Zeugnis ab von der hohen Bedeutung und Verbreitung der phöniziſchen Silberarbeit; denn die ſchönſten ſilbernen Geräte, welche dort erwähnt werden, wie der prachtvolle Miſchkrug, welchen Achilleus bei den Leichenſpielen zu Ehren des Patroklos als Preis ausſetzt, oder der, welchen Menelaos dem Telemach ſchenkt, ſind entweder als Werk ſidoniſcher Männer oder als von ſolchen herrührend bezeichnet. Auch ſonſt ſpielt das Silber bei Homer eine bedeutende Rolle;

Fig. 108.



Silberſchale aus Cypern.

jedoch erſcheint es nicht verwandt für Schmuckſachen, ſondern weſentlich zur Verzierung von Waffen, Rüſtungen, Mobiliar, zu Betten, Krügen, Bechern und ſonſtigen Gefäßen; auch zur Dekoration der Wände in königlichen Paläſten. Unter den Schliemannſchen Funden in Mykenä iſt das Silber ebenfalls reichlich vertreten, kann aber hinſichtlich der künſtleriſchen Bearbeitung ſich nicht mit dem Golde meſſen; das techniſch Wertvollſte iſt, von den wenig verzierten, aber zum Teil durch Größe

imponierenden Silbervasen abgesehen, ein schön gearbeiteter Kuhkopf mit Resten von Vergoldung, der eine Rosette als Verzierung auf der Stirn hat. Diese Verbindung des Realistischen mit dem stilisiert Ornamentalen erinnert uns daran, daß wir ähnliches in der Dekoration orientalischer und altgriechischer Thonwaren gefunden haben. Nach Homer wäre damals das Silber aus Bergwerken am schwarzen Meere bezogen worden; denn Alybe, wie es bei Homer heißt, ist offenbar dieselbe Gegend, welche man später als das Land der Chalyber bezeichnete. Von dort, wo ja in der That sich Silberbergwerke befinden, mag den Griechen in den ältesten Zeiten das Silber zugekommen sein, welches sie, anfänglich wohl noch wesentlich in Nachahmung fremder orientalischer Waren, künstlerisch verarbeiteten. Nicht lange darauf aber muß die Ausbeutung der in Griechenland selbst und in den anstoßenden Ländern belegenen Silbergruben begonnen haben: so namentlich der Betrieb der berühmten, freilich zur Zeit von Christi Geburt bereits erschöpften Silberminen von Laurion bei Athen, ferner der Bergwerke von Siphnos, Makedonien, Epiros u. a. m. Durch den Handel mit dem Orient, ferner und nicht minder durch die glücklichen Kriege kamen große Mengen Silbers nach Griechenland, welche teils zur Münzprägung und zur Füllung der Tempel und Staatsschätze, teils zu Kunstzwecken verwandt wurden. Damals begann man die in Erz erworbene und ausgebildete Ziselierkunst auf das Silber zu übertragen und jene prachtvollen, in getriebener Arbeit hergestellten Silbergefäße zu verfertigen, welche anfänglich den Stolz reicher Häuser bildeten, bald aber zum Inventar jedes wohlhabenden Bürgers gehörten. Bereits im fünften Jahrhundert v. Chr. beginnt dieser Luxus in Silbergerät; er nahm in den folgenden Jahrhunderten, namentlich aber nach den Kriegen Alexanders d. Gr., außerordentlich überhand. Die Griechen sind es denn auch vornehmlich, welche das Silber zum Material für kunstvolle Gefäßbildnerei erhoben haben; berühmte Meister der Toreutik haben sich in dieser Technik ausgezeichnet und Werke

geschaffen, welche viele Jahrhunderte später die Sehnsucht und den Stolz römischer Kunstsammler bildeten. Die Technik war fast durchweg die der getriebenen Arbeit mit Ziselierung, wie wir dieselbe weiter unten noch eingehender betrachten werden; sie war bis zur höchsten Vollkommenheit entwickelt, und die Zeichnungen für die auf solche Weise hergestellten Reliefs an Bechern, Schalen u. s. w. wurden den Toreuten (als deren berühmteste Repräsentanten wir hier die beiden Namen des Mys und Mentor nennen), nicht selten von bedeutenden Malern geliefert. Zur Beurteilung der vorzüglichen Leistungen der Griechen auf diesem Gebiete stehen uns nicht bloß die zahlreichen Erwähnungen und Beschreibungen bei den alten Schriftstellern zu Gebote, sondern auch die auch in dieser Hinsicht ergiebigen Ausgrabungen auf der Krim, unter welchen Silbergefäße vorzüglichster Arbeit sich befinden, sowie einige in einzelnen Sammlungen verstreute Gefäße, die sich ebenso durch den Charakter als durch die sehr geringe Erhebung des Reliefs als Arbeiten aus guter griechischer Zeit zu erkennen geben. Eigentliche Schmucksachen pflegte man aus Silber nur selten zu verfertigen; wohl aber fand dasselbe noch Verwendung bei kostbarer Ausstattung von Mobiliar, indem wertvolle Tische, Stühle, Betten u. s. w. häufig silberne oder wenigstens mit Silberplatten resp. Silberreliefs belegte Füße erhielten. Der Luxus in solchem Geschirr und silbernem Hausrat muß namentlich in dem üppigen Unteritalien sehr groß gewesen sein; die Schilderungen Ciceros bei Gelegenheit der Kunsträubereien des Verres belehren uns, daß damals in Sizilien kein wohlhabendes Haus war, welches nicht mindestens einige kunstvoll gefertigte Silbergeräte von alter Arbeit besaß. Noch größer, durchaus mit dem orientalischen Luxus wetteifernd, war der Reichtum an derartigen Arbeiten an den verschwenderischen Höfen der Diadochen; die Schilderungen der Alten, welche hiervon berichten, klingen oft wie ein Kapitel aus Tausend und eine Nacht.

Daß die Etrusker, welche überhaupt in jeder Art von

Metallarbeit außerordentlich geschickt waren, auch vielfach Silber verarbeiteten, welches sie wahrscheinlich vornehmlich aus Sardinien und Spanien bezogen, lehren sowohl schriftliche Nachrichten als Gräberfunde. Auch hier sind Schmucksachen im eigentlichen Sinn, d. h. Ringe, Ohrgehänge, Armbänder u. dgl. in diesem Material selten, häufig dagegen Gefäße, namentlich flache Schalen, Reliefplatten für Brust- und Kopfschmuck, Silberblech zur Bekleidung von Möbeln u. s. w.; meist in feinem, aber flachem Relief getrieben und in den Darstellungen vielfach noch abhängig von ägyptischen, wenn auch durch vorderasiatischen Einfluß modifizierten Mustern. Vieles unter diesen Silberarbeiten mag sogar direkt fremder, zumal phönizischer Import sein; indessen ist nicht zu bezweifeln, daß im Lande selbst die erfahrenen Goldarbeiter nach diesen Vorbildern arbeiteten und so in Etrurien schon ein ziemlicher Reichtum an Silbergerät herrschte, zu einer Zeit, wo bei den Römern derartiger Besitz erst vereinzelt vorkam. Denn wir erfahren, daß noch im dritten Jahrhundert v. Chr. es als verwerflicher, sogar strafbarer Luxus galt, wenn jemand zehn Pfund verarbeiteten Silbers besaß; es wird erzählt, daß die karthagischen Gesandten einmal in Rom bei jeder Mahlzeit, zu der sie eingeladen waren, dasselbe von Haus zu Haus geliehene Silbergeschirr antrafen. Und wenn auch immerhin selbst ärmere Familien wenigstens ein Stück ihres Hausrats, das Salzfaß, außerdem höchstens noch eine Opferschale von Silber zu haben pflegten, so fing doch ein größerer Reichtum an solchem kostbarem Hausgerät erst zu jener Zeit an, da auch der Besitz an Gold allgemeiner wurde, also etwa im zweiten Jahrhundert v. Chr. Von da ab nahm die Menge des aus den eroberten Provinzen und aus den nunmehr von den Römern betriebenen Bergwerken, vornehmlich Spaniens, so schnell und so kolossal zu, daß der Luxus in silbernem Hausrat in kurzer Zeit eine ganz unerhörte Höhe erreichte. Nicht bloß das Prunkgerät, die Trinkgefäße, welche man auf den Kredenztisch stellte, wurden von Silber gefertigt, sondern

auch das Speisegeschirr für den täglichen Gebrauch, darunter Schüsseln im Gewicht von 250, ja von 500 Pfund, bei denen vermutlich der Kunstwert ein ganz geringer war; auch Waschgerät, ja selbst Kochgeschirr wurde nicht bloß in der Haushaltung der Cäsaren, sondern selbst in reichen Privathäusern aus Silber gefertigt. Silbernes Geschirr war daher in der Kaiserzeit so verbreitet und allgemein, daß die Herstellung desselben nicht, wie bei uns in der Regel, den Goldarbeitern, sondern einer eigenen Klasse von Fabrikanten, welche danach benannt wurden (argentarii vascularii, d. h. Silbergefäßverfertiger), anheimfiel. Der Luxus der feineren, wirklichen oder eingebildeten Kunstkenner begnügte sich freilich nicht mit den Erzeugnissen der modernen Industrie, sondern legte besonderen Wert darauf, Arbeiten von der Hand der berühmten Toreuten Griechenlands zu besitzen, selbst wenn dieselben vielfach durch das Alter gelitten hatten und die Reliefs abgegriffen waren; ja Ziselierungen, die bis zur Unkenntlichkeit abgenutzt waren, wurden mit den höchsten Preisen bezahlt. Diese Vorliebe für alte Originalarbeiten hatte begreiflicherweise geschickte Fälschungen zur Folge, die sich mit großer Kunst den Schein hohen Altertums zu verleihen wußten; doch kopierte man auch sonst häufig ohne geradezu betrügerische Absicht die alten Vorbilder, und es ist wohl kein Zweifel, daß unter den auf uns gekommenen römischen Silberarbeiten sich manches Stück befindet, das nach einem berühmten griechischen Original gearbeitet ist.

Die Zahl der uns erhaltenen Silberarbeiten aus der römischen Kaiserzeit ist verhältnismäßig nicht unbeträchlich, obgleich mehrere der bedeutendsten Silberfunde aus früheren Jahrhunderten durch Einschmelzen leider für immer verloren sind. Zu den wertvollsten gehören die im Jahre 1867 in der Nähe von Hildesheim ausgegrabenen Silbergeräte (jetzt im Berliner Museum), ein Fund, welcher seiner Zeit ebenso wegen seiner Reichhaltigkeit als wegen der Trefflichkeit der Arbeit größtes Aufsehen gemacht hat. Wir geben hier einige Beispiele davon, die

auch zugleich sehr gut geeignet sind, Technik und Stil der römischen Silberarbeit zu veranschaulichen. Fig. 109 ist eine Schale, welche als Innenverzierung in stark erhobenem, auf die als Grund dienende Platte aufgelötetem Relief die Gestalt des kleinen, die beiden von der Hera gesandten Schlangen würgenden Herakles zeigt. Die Schale ist von außen glatt und ohne Fuß;

Fig. 109.

Silberne Schale vom Hildesheimer Silberfund.

der mäßig erhobene Rand ist im Innern mit einem eingravierten und seiner ganzen Breite nach vergoldeten Arabeskenstreifen verziert, welcher in anmutiger Weise Pflanzenmotive mit Bildern von Vögeln, Hunden, Hasen u. dgl. verbindet und oben und unten in phantastischer Vermischung von tierischen und ornamentalen Elementen seinen Abschluß findet. Das aufgelötete Relief ist in getriebener Arbeit hergestellt. In gleicher Art der

Technik sind noch drei andere Schalen des Fundes hergestellt: eine größere, welche als Innenbild in vorzüglicher Ausführung eine sitzende Athene (nach anderer Deutung eine Roma) enthält, und zwei kleinere, zu Pendants bestimmte, mit den Halbfiguren der Kybele und des Attis, von minderer Schönheit. — Fig. 110 ist ein großer Krater (Mischkrug) von 40 cm Höhe in Glockenform, mit zwei Henkeln (der in der Zeichnung mit dargestellte Fuß ist am

Fig. 110.

Silberne Amphora vom Hildesheimer Silberfund.

Fig 111.

Fig. 112.

Details zu Fig. 110.

Original nicht erhalten und nur durch Vermutung des Zeichners hinzugefügt; derselbe hatte im Original jedenfalls eine andere Gestalt). Das reizende, die ganze Fläche des Gefäßes belebende Ornament ist ebenfalls in getriebener Arbeit hergestellt und wie ein Mantel über den innern Kern der Vase aufgelegt; der glatte innere Einsatz hat oben am Rande einen vorspringenden Karnies, an welchen sich die bekleidende getriebene Platte fest anlegt.

Das Ornament teilt die Außenfläche der Urne in zwei gleiche Hälften; die Figuren unten am Fuß, zwei Greife und ein anderes wunderliches Fabelwesen unterhalb des Henkels, sind daher auf der anderen Seite wiederholt. Zwischen den beiden Greifen steigt der Stengel einer Wasserpflanze gerade auf; von ihm zweigen sich nach beiden Seiten feine Ranken ab, welche sich in leichten ungezwungenen Spiralen über die ganze Oberfläche des Gefäßes verbreiten und in offenen Blüten endigen. Ein zweiter Stengel steigt über den Kopf des gehörnten Untiers empor, sich ebenfalls zerteilend und zu dem Ornament, auf welchem die Henkel aufsetzen, überleitend. „Zwischen diesen feinen Schlingpflanzen des Wassers herrscht reges Leben und Treiben: allerlei Fische schwimmen lustig darin; Krebse und Hummern schreiten bedächtig einher, und der Polyp steht ruhig auf dem Anstande, seine Fangarme nach allen Seiten ausstreckend. Sie alle machen, obgleich ihnen von oben eine muntere Schar Eroten nachstellt, gegenseitig Jagd aufeinander; während hier eben ein Fisch einen Krebs im Maule davonträgt, rüstet sich dort ein geharnischter Hummer gegen einen gewandt sich schlängelnden Gegner zum Angriff; ihn ereilt die Harpune des Eroten, bevor der Kampf noch begonnen, und auch jener, der die Beute schon behend im Maule davonträgt, entgeht dem Dreizack des zunächst stehenden Eroten nicht. Von diesen (vgl. Fig. 111 u. 112) wirft hier der eine seine Schlinge, dort der andere die Harpune aus, zieht hier einer seine schwere Beute aus dem Wasser, während dort ein anderer sie in Gestalt eines Polypen fest im Arme hält, damit dieser ihm ja nicht entrinne."*) — Als drittes Beispiel endlich geben wir in Fig. 113 einen zweihenkligen Becher mit Fuß. Die Unterlage des Ornaments bilden hier zwei straff gespannte Löwenfelle, welche an den Klauenenden, unmittelbar unter dem Anschluß der Henkel, miteinander verknüpft sind; über diesem

*) Heinr. Holzer. Der Hildesheimer antike Silberfund. Hildesheim 1870, S. 61.

Fell ist dann auf jeder Seite eine Gruppe von drei bakchischen Masken nebst entsprechenden Emblemen angebracht. Die hier abgebildete Seite zeigt in der Mitte die Maske des Silen, links die einer Mänade, rechts die eines bärtigen Satyrs; dazwischen kommen, zum Teil durch das Fell verdeckt, das obere Ende eines Thyrsusstabes sowie Flöten und Kastagnetten hervor. Die Henkel werden gebildet durch eine phantastische Figur, welche Flügel und Bockshörner hat und unten in einen Fischschwanz endigt.

Abgesehen von Eß- und Trinkgeschirr, Koch- und Waschgerät, Lampen, Kandelabern u. s. w. wurden vielfach auch Teile

Fig. 113.

Silberner Becher vom Hildesheimer Silberfund.

des Mobiliars aus Silber hergestellt, namentlich Tisch- und Bettfüße; ferner Beschläge von Wagen und Sänften, Verzierungen von Waffen und Rüstungen, Pferdegeschirr, Spiegel u. a. m. Die Technik, über welche wir unten noch näher handeln werden, ist in den meisten Fällen ebenso ausgezeichnet als die künstlerische Ausführung; die Römer waren hierin die Schüler der Griechen und haben, wie in der Skulptur, so auch in der Toreutik die Tradition noch ziemlich lange bewahrt.

3) Kupfer (Bronze).

Kupfer ist nächst Gold und Silber dasjenige Metall, welches den Menschen am frühesten bekannt geworden ist; seine Bearbei-

tung geht in Zeiten zurück, welche weit hinter unserer historischen Kenntnis liegen. Da das Kupfer an sich zwar leicht sich dehnen, schmelzen und hämmern läßt, aber für die meisten praktischen Zwecke, namentlich aber für Waffen und Werkzeuge, für welche man in Ermangelung des erst spät zur Verarbeitung gelangenden Eisens lange Zeit Kupfer verwenden mußte, zu weich ist, so begann man bereits früh, dasselbe durch einen Zusatz von Zinn härter, zugleich auch schmelzbarer und politurfähiger zu machen. Diese Mischung nennt man bekanntlich Bronze oder Erz im engeren Sinn. Die Legierung bietet weiterhin den Vorteil, daß man je nach der Größe des Zinnzusatzes verschiedene Färbung des Erzes erzielen kann; auch oxydiert das Erz viel langsamer, als das reine Kupfer, und der hierbei sich bildende Grünspan (die sogen. Patina oder „edler Rost") giebt nicht nur Schutz gegen den zerstörenden Rost ab, sondern verleiht sogar, wenn er die Oberfläche der Werke nicht angreift, denselben einen ganz eigentümlichen Reiz, wegen dessen die antiken Erzarbeiten besonders geschätzt werden.

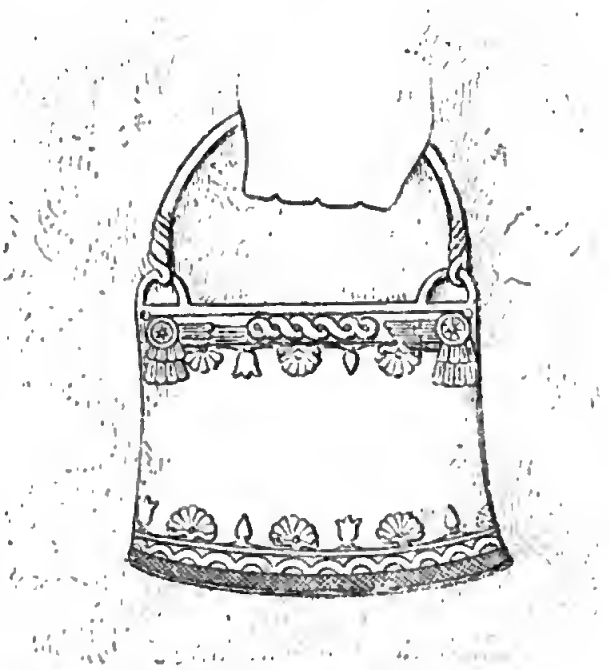
Daß die Ägypter anfangs das Kupfer, welches sie vom Sinai (und zwar schon zur Zeit der Erbauung der drei großen Pyramiden), aus Numidien und anderen ihnen entweder direkt oder durch den Handel zugänglichen Minen bezogen, in reinem Zustande verarbeitet haben, wird aus verschiedenen Anzeichen geschlossen. Doch geht ihre Kenntnis des Legierungsverfahrens bereits in frühe Zeiten zurück; nach Angabe der Ägyptologen muß dasselbe ihnen schon zur Zeit der fünften oder sechsten Dynastie (etwa 2500 v. Chr.) bekannt gewesen sein. Woher sie damals das Zinn bezogen, ist freilich durchaus unbekannt; weder in Ägypten selbst, noch in den benachbarten Ländern kommt solches vor, und die Vermutung, daß es auf dem Wege des Landhandels von Indien nach Ägypten gekommen sei, wird von anderer Seite bestritten, weil in der klassischen Zeit im Gegenteil Zinn von den Westländern nach Indien eingeführt wurde und man daraus schließt, daß die großen Zinnlager an den

Küſten von Siam, in Banka u ſ. w. in damaliger Zeit noch nicht erſchloſſen oder wenigſtens dem Handelsverkehr nicht eröffnet geweſen ſeien. Später haben die Ägypter, wie die anderen Völker, das Zinn jedenfalls auch von den Phöniziern, die es aus Spanien holten, bezogen. — Man verarbeitete die Bronze in Ägypten teils zu ſtatuariſchen Zwecken, worauf wir hier nicht einzugehen haben, teils zu Waffen und zu allerlei Geräten und Inſtrumenten, zu Spiegeln, Nadeln, Löffeln, Schalen u. a. m. Der Prozentſatz des Zinns variiert in den ägyptiſchen Bronzen zwiſchen 9 und 15 Prozent. Die Zahl der in Ägypten gefundenen Bronzeobjekte aus älterer Zeit iſt im ganzen zwar nicht beträchtlich, namentlich wenn man das Gebiet der Plaſtik ausſchließt; aber gerade die in Bronze gegoſſenen Statuetten ſind von einer ſolchen techniſchen Vollkommenheit in Guß und nachträglicher Ziſelierung, daß man ſieht, die Ägypter verſtanden ſich auf dieſe Induſtrie in einem Grade, welchen die Griechen erſt in der Zeit der beginnenden Kunſtblüte erreicht haben.

Wie in Ägypten, ſo geht auch in Aſſyrien die Verarbeitung des Kupfers und die Legierung desſelben mit Zinn in die früheſten Zeiten der Kultur zurück. Auch hier ſtehen wir vor dem gleichen Rätſel, woher den Aſſyrern das Zinn gekommen iſt; aber die Thatſache bleibt, daß man in den Gräberfunden, welche der älteſten Ziviliſation von Meſopotamien angehören, bereits mehr Bronze als reines Kupfer findet. Auch die verſchiedenartigen Kompoſitionen der beiden Metalle und deren Wirkungen müſſen die Erzarbeiter damals ſchon gekannt haben; die Bronzegeräte, welche Layard in Ninive zu Tage förderte, als Schalen, Becken, Ringe u. ſ. w. haben nach den daran vorgenommenen Analyſen auf 10 Teile Kupfer 1 Teil Zinn, was ungefähr auch das gewöhnliche Verhältnis bei den beſten griechiſch-römiſchen Bronzen iſt, während die eben dort gefundenen, wahrſcheinlich zu Pferdegeſchirren gehörigen Schellen 15 Prozent Zinn aufweiſen, weil hier die Kompoſition auf die Tonbildung berechnet war. Reines Kupfer verwandte man für Kochgeräte,

Vorratsgefäße u. dgl.; der unter Fig. 114 nach einem Basrelief abgebildete Eimer mit Henkel (sogen. Situla), der, wie die Darstellung zeigt, zweifellos von Metall und reich mit ziselierter Arbeit versehen war, könnte möglicherweise als aus reinem Kupfer gefertigt betrachtet werden, obgleich selbstverständlich ebenso gut an Bronze und selbst an Edelmetall gedacht werden kann. — Von der Anwendung getriebener Bronzebleche zur Verkleidung von Mobiliar ist bereits im Abschnitt über die Holzarbeit die Rede gewesen; auch hier zeigt sich eine bereits sehr entwickelte Technik, welche sogar, wie andere Bronzefunde es bestätigen, Inkrustation oder Emaillierung mit Glück zu verwenden wußte. — Ganz besonders häufig aber sind unter den assyrischen Bronzefunden flache, meist inwendig durch Reliefs oder gravierte Zeichnungen verzierte Schalen, welche vermutlich zu religiösen Zwecken gedient haben. Die Mitte derselben bildet meist eine buckelartige Erhöhung, wie man sie auch bei griechischen Schalen bisweilen findet; dieselbe trägt in der Regel die Spuren ehemaliger Vergoldung, wie auch sonst mitunter bei diesen Gefäßen Vergoldung oder selbst eingesetzte Teile von Gold oder Silber vorkommen. Die Dekoration ist meist in konzentrische Kreise geteilt (ähnlich wie wir es bei den phönizischen Silberschalen, von denen oben die Rede war, und die sich ganz an diese assyrischen Vorbilder anschließen, gefunden haben); bisweilen aber bedeckt auch ein Ornament die ganze Oberfläche der Schale gleichmäßig, wie hier

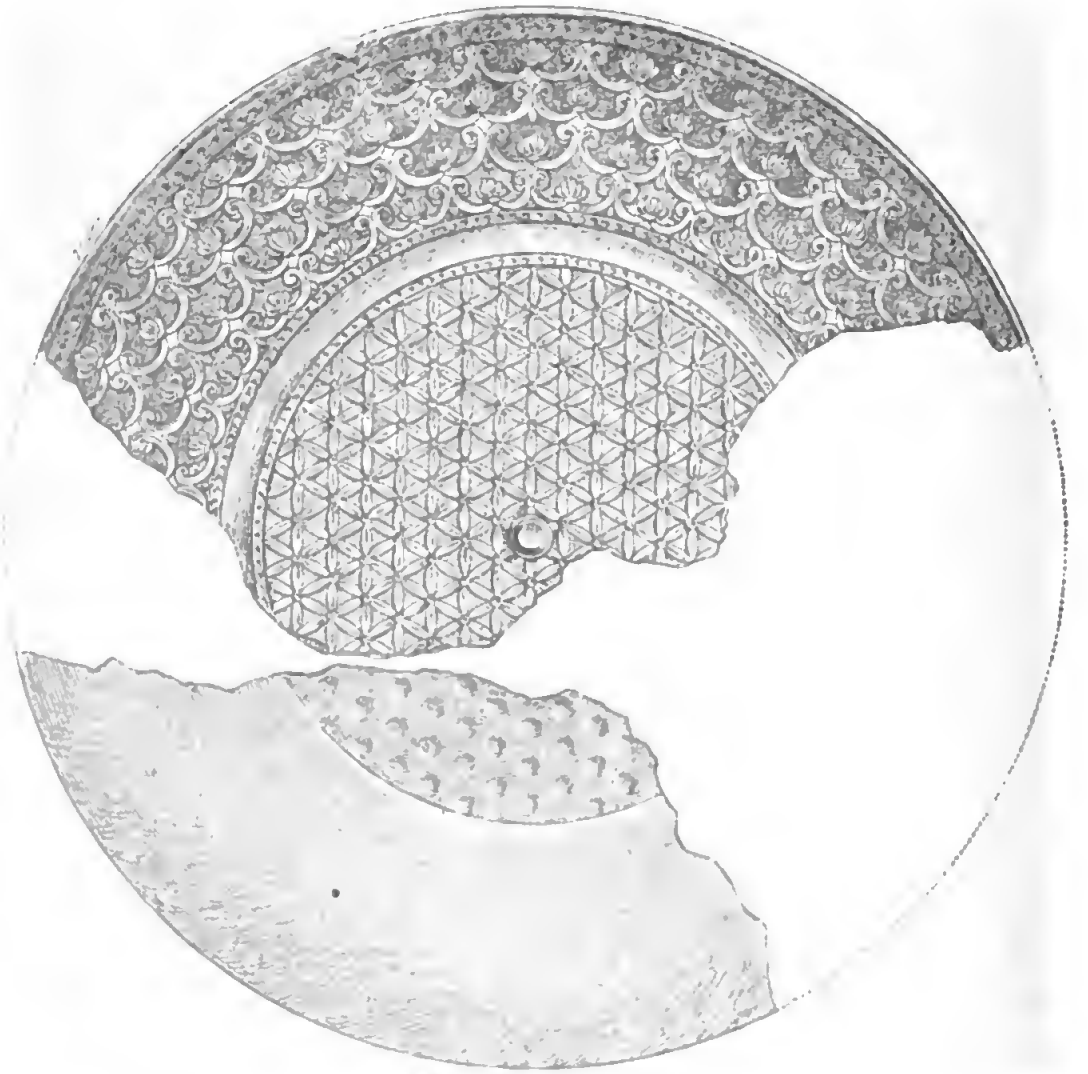
Fig. 114.



Assyrischer Metalleimer (von einem Relief).

in Fig. 115, wo der Boden der Schale mit einer Art von Netzwerk überzogen ist, während den Rand ein anderes Ornament in regelmäßiger Wiederholung verziert. Auch die Ausführung ist verschiedenartig; bei einer Anzahl von Schalen sind die Darstellungen mit dem Hammer getrieben und erheben sich in flachem

Fig. 115.



Assyrische Bronzeschale.

Relief; bei der Mehrzahl dagegen sind sie eingraviert und zwar meist mit einer geradezu bewundernswürdigen Feinheit und Genauigkeit. Manche dieser Ornamente tragen auffallenderweise einen durchaus ägyptischen Charakter; es kommen Scarabäen, Papyrusstauden, hieroglyphenartige Figuren vor, ja selbst Fi-

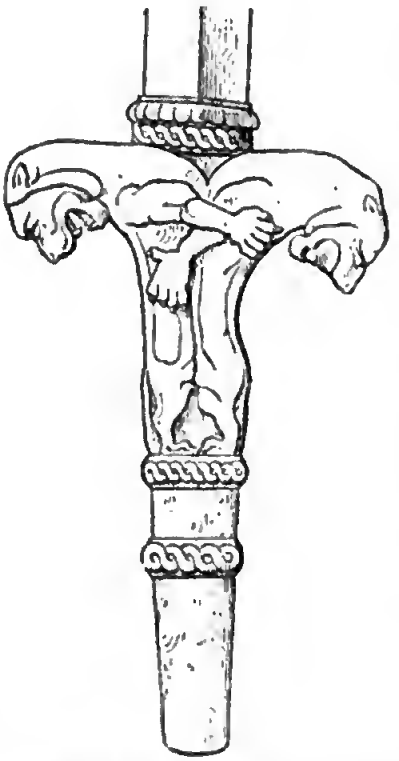
guren mit den charakteriſtiſchen Kronen von Ober- und Unter-ägypten finden ſich darauf dargeſtellt. Dagegen giebt es eine andere Klaſſe ſolcher Bronzeſchalen, welche zwar in ähnlicher Anordnung, aber in durchaus anderem Stile rein aſſyriſche Vorſtellungen zeigen und in ihrem Charakter durchaus den Vorſtellungen der Reliefs oder der Backſteinmalerei entſprechen. Die Herkunft jener mit ägyptiſchen reſp. ägyptiſierenden Vorſtellungen verzierten Schalen iſt mit Sicherheit nicht feſtzuſtellen; es ſcheint aber, aus Gründen, auf welche hier nicht näher eingegangen werden kann, daß dieſelben nicht wirklich ägyptiſches Fabrikat, ſondern nur nach ägyptiſchen Muſtern gearbeitet ſind. Weiterhin wird mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit vermutet, daß die Fabrikation dieſer Schalen in Meſopotamien begonnen, und daß dann die phöniziſche Technik, bei welcher wir den gleichen ägyptiſchen Motiven begegnen, dieſe Induſtrie bei ſich aufgenommen und noch vervollkommnet hat. Da ganz ähnlich ornamentierte Gefäße nicht bloß auf Cypern, ſondern auch in Griechenland, Campanien, Etrurien, Latium, Sardinien gefunden worden ſind, ſo kann man daraus ſchließen, daß die Fabrikation derſelben weit über Vorderaſien hinaus Bedeutung erlangt hat und daß dieſe Schalen einen wichtigen Handelsartikel der phöniziſchen Fabriken gebildet haben, denen man denn auch dieſe aſſyriſchen Funde zuzuweiſen haben würde.

Eine anderweitige Verwendung von Bronzearbeiten, welcher wir in techniſcher wie in ſtiliſtiſcher Hinſicht ganz entſprechend in der griechiſchen Kunſtinduſtrie, die dabei höchſt wahrſcheinlich vom Orient her beeinflußt war, begegnen, iſt die Verzierung von Waffen, Wagen, Geräten u. dgl. mit Tierfiguren, Köpfen, Klauen u. ſ. w. So findet man in den aſſyriſchen Reliefs Köpfe von Stieren, Pferden, Schwanenhälſe ꝛc. an Wagendeichſeln, Stuhllehnen, an Enden der Bogen; ineinander verſchlungene Löwen bilden den ſehr charakteriſtiſchen Schmuck von Schwertgriffen, wie z. B. Fig. 116; wir haben andere Beiſpiele derartiger Verzierung von Mobiliar ſchon oben (vgl. S. 117) kennen gelernt.

All das, zusammen mit einigen Resten bronzenen Hausrates, zeigt, daß die assyrische Kunst sich ebenso vorzüglich auf die technische Behandlung der Bronze in Treiben, Ziselieren und Gravieren verstand, als sie den Gegenständen eine angemessene und trotz mancher barbarischer Elemente im ganzen anmutige Dekoration zu geben wußte.

Von sehr namhafter Bedeutung muß die Bronzeindustrie bei den Phöniziern gewesen sein, wofür wir im Vorhergehenden schon einen Beleg kennen gelernt haben. Phönizien und Syrien waren sehr reich an Kupfer. Homer rühmt das erzreiche Sidon, die Schriften des alten Testamentes ebenfalls. Das wenigste davon freilich kam aus den nicht sehr ergiebigen Kupferbergwerken im Libanon und in Palästina; das meiste lieferte vornehmlich Cypern, dessen Erzgruben sich nicht minder durch reichen Ertrag, als durch die Güte ihrer Produkte auszeichneten; ferner die spanischen, numidischen, cilicischen Bergwerke, welche alle von den Phöniziern selbst betrieben worden zu sein scheinen. Das Zinn zur Bereitung des Erzes aber holten sie mit ihren Kauffarteischiffen teils aus Spanien, teils aus Brittannien, selbst von den nördlichen Inseln; sie waren es wahrscheinlich auch, welche die übrigen Völker in der ältesten Zeit mit Zinn versorgt haben. — Der Ruf, welchen der phönizische Erzhandel genoß, gründete sich aber weniger auf das Rohmaterial, als auf ihre kupfernen und bronzenen Geräte, welche in der größten Mannigfaltigkeit ebenso zu Tempelzwecken als zu profanem Gebrauch in den Werkstätten von Tyrus und Sidon angefertigt wurden. Diese Erzeugnisse des Kunstgewerbes wurden nicht bloß nach

Fig. 116.



Schwertgriff von einem assyrischen Relief.

den Küstenländern des mittelländischen Meeres verführt, sondern sie nahmen ihren Weg bis zum fernen Brittannien, zu den Häfen des indo-arabischen Meeres, ja nach der Ostküste von Afrika südlich von Kap Guardafui, wo diese Arbeiten in so hohem Werte standen, daß man phönizischen Kupfer- und Bronzeschmuck gegen Gold eintauschte. — Von den Erzeugnissen der phönizischen Bronze-Industrie haben wir bereits oben jener Schalen gedacht, welche Nachahmungen ägyptischer Ornamentik enthalten und vielfach, wie die oben Fig. 108 mitgeteilte Silberschale, auch assyrische Motive verwenden. Derartige Gefäße sind vornehmlich auf Cypern gefunden und jedenfalls auch dort fabriziert worden. Überhaupt können wir die phönizische Erzarbeit im wesentlichen nur aus den cyprischen Funden beurteilen, da im Lande selbst bisher nur wenig Bemerkenswertes gefunden worden ist; es zeigt sich in jenen neben dem ägyptischen und assyrischen Einfluß vielfach auch der griechische. Im allgemeinen genügen jedoch auch die cyprischen Bronzen noch keineswegs, um uns eine vollständige Einsicht in die einst jedenfalls sehr umfassende und sich auf die verschiedensten Gebiete erstreckende Bronzeindustrie der Phönizier zu geben, zumal sich offenbar auf Cypern ebenso wie auf Sardinien, in Karthago u. s. w. provinziale Einflüsse geltend gemacht haben, welche der Kunst des Mutterlandes fremd waren.

In den bisher betrachteten Ländern fanden wir das Erz vornehmlich und schon in sehr ausgedehntem Maßstabe verwandt zur Herstellung von Geräten, Gefäßen und andern Erzeugnissen für den Bedarf des täglichen Lebens, hingegen in viel beschränkterem Maße zur Herstellung von plastischen Werken in größeren Dimensionen, für welche die Kunst der orientalischen Völker sich vielmehr des Steines, des Holzes und eventuell, wie z. B. in Babylon, auch edler Metalle, der Bronze aber nur selten bedient zu haben scheint. Erst die Griechen sind es, welche die Bronze zu einem der wichtigsten Materialien der bildenden Kunst erheben, so daß daneben die Herstellung ehernen Hausrates, obgleich auch bei ihnen nach der künstlerischen wie nach der tech-

nisch-stilistischen Seite hin sehr entwickelt, beträchtlich in den Hintergrund tritt. Die Bedeutung des Erzgusses für die Geschichte der Plastik darzulegen, liegt unserer gegenwärtigen Aufgabe freilich fern; aber darauf muß hingewiesen werden, daß die hohe Blüte derselben, namentlich hinsichtlich der Mischung des Erzes, der Ziselierung u. dgl., auch der kunstgewerblichen Erzarbeit zu gute kommen mußte. — Das Kupfer sowohl, wie dessen Bearbeitung, haben die Griechen zweifelsohne von den Phöniziern kennen gelernt. Bei Homer finden wir das Kupfer in den mannigfaltigsten Anwendungen; namentlich giebt es das Material ab für Waffen und Rüstungen (da man das Eisen wenigstens in der älteren epischen Zeit noch nicht hierfür verwandt zu haben scheint), ferner für Hausgerät aller Art, Schüsseln, Kochgeschirr u. s. w., auch zur Verzierung von Häusern durch Blechplatten (wie dies bekanntlich an den Schatzhäusern von Mykenä auch der Fall und in Spuren noch nachweisbar war). Die mehrfach ausgesprochene Ansicht, daß es sich in den homerischen Erwähnungen überall um reines Kupfer handele, ist durchaus unwahrscheinlich, schon deswegen, weil es kaum möglich sein dürfte, dem reinen Kupfer eine solche Härtung zu geben, daß es für Kriegswaffen und Rüstungen ein brauchbares Material abgeben konnte; auch ist bisher noch keine antike Waffe aus reinem Kupfer gefunden worden. Für anderweitige Gegenstände, namentlich Gefäße, kam allerdings auch reines Kupfer zur Verwendung, zumal in der älteren Zeit, als man sich auf Legierung noch nicht recht verstand. So ergeben die von Schliemann in Mykenä gefundenen kupfernen Kessel einen so unbedeutenden Beisatz von Zinn (0,9 Prozent), daß man denselben kaum als Folge einer künstlichen Legierung betrachten kann. Die in Hissarlik (Troja) gefundenen Bronzen, welche sicher weit älter sind, als die Bronzen von Mykenä, enthalten schon einen beträchtlich größeren Zinnbestandteil, nämlich 3,80–8,60 Prozent; die mykenischen dagegen durchschnittlich 10–13 Proz., also bereits die normale Mischung. Sicherlich hat sich erst allmählich das beste Verhältnis für die

Bronzelegierung herausgestellt; immerhin aber spricht der Umstand, daß in den mykenischen Funden die Bronze das reine Kupfer weit überwiegt, dafür, daß wir auch bei Homer in den meisten Fällen nicht reines Kupfer, sondern Erz werden voraussetzen müssen. Allerdings findet sich bei Homer nirgends die geringste Andeutung einer Mischung des Kupfers mit Zinn; aber das Zinn selbst ist ihm doch bekannt, und der Einwand, daß zur homerischen Zeit Zinn nur erst in ganz geringer Quantität nach Griechenland und Kleinasien verführt worden sei, ist schwerlich gerechtfertigt. Wenn also Homer überall vom „Chalkos" nur wie von einem einfachen Material spricht, so ist das noch kein Grund dafür, daß wir darunter nur reines Kupfer zu verstehen hätten; und es wäre sehr wohl denkbar, daß zu der Zeit, da die Griechen noch nicht selbständig den Bergwerksbetrieb in Händen hatten, sie das Erz bereits in gemischtem Zustande, als Bronzebarren, behufs weiterer Verarbeitung von Phönizien oder Cypern bezogen. Cypern blieb dauernd die Hauptquelle für Bezug von Kupfer auch in der historischen Zeit; dazu trat dann vornehmlich noch Euböa hinzu, während Zinn nach wie vor vom westlichen Europa durch Handelsverkehr hergebracht werden mußte. Für die ältere Zeit hat man allerdings auch an die zinnführenden Distrikte des alten Drangiana an den Ausläufern des Paropamisus, an die südlichen Abhänge des Kaukasus, vielleicht auch an Kreta gedacht. Zur Zeit des Hesiod kam das Zinn in Barrenform in den Handel.

Die namentlich für die Plastik, weiterhin aber für die gesamte Bronzetechnik so überaus wichtige Erfindung des Erzgusses schrieben die Griechen einem Künstlerpaar, Rhoikos und Theodoros von Samos, zu, welche etwa 600—550 v. Chr. gelebt haben mögen. Von wirklicher Erfindung des Erzgusses durch diese Meister kann füglich nicht die Rede sein; eher wird man annehmen dürfen, daß dieselben die schon lange in Ägypten und im Orient heimische Technik auf Samos, wo nach verschiedenen Anzeichen dazumal ein sehr lebhafter Betrieb der Erz-

bildnerei blühte, eingeführt haben. An verschiedenen Orten des griechischen Festlandes und der Inseln entstanden um jene Zeit Erzgießereien, welche sich ebenso durch die vorzügliche Ausführung ihrer Fabrikate, als namentlich auch durch die meist wohl als Geheimnis behandelte Mischung der Bronze auszeichneten. So war für Statuen vornehmlich beliebt das Erz von Delos und von Ägina, während das in der römischen Zeit hochberühmte korinthische Erz, dessen Mischungsverhältnis mit dem Untergang von Korinth verloren gegangen zu sein scheint, besonders für Geräte zur Verwendung kam. Die neueren Untersuchungen antiker Bronzen haben es bisher noch nicht ermöglicht, diese verschiedenen Gattungen der griechischen Bronze hinsichtlich ihrer Zusammensetzung zu unterscheiden; die Analysen ergeben durchschnittlich für Statuenbronze etwa 14 Proz. Zinn, bei Geräten 10—11 Proz. Dazu kommt bisweilen noch ein Zusatz von Zink; auch unterliegt keinem Zweifel, daß stellenweise noch anderweitige Metalle, namentlich Silber, zur Legierung mit verwandt worden sind. Die Griechen verstanden sich infolge langer Praxis sehr gut darauf, ganz besondere Farbennüancen und eigentümliche Effekte zu erzielen; vornehmlich geschätzt waren die leberfarbene und die braune (für Athletenbilder beliebte) Bronze, auch eine meergrüne Art kommt vor. Die Eigentümlichkeiten der Technik, namentlich den Fortschritt von der älteren Methode des Nietens zum Löten, werden wir unten zu besprechen Gelegenheit haben; nicht minder den hohen Grad von Vollendung, welchen die Griechen und ebenso die Etrusker hinsichtlich der Dünnwandigkeit ihrer gegossenen Erzwerke und der ganz vorzüglichen Feinheit ihrer getriebenen Arbeiten erreicht haben. Wir schließen daher hier nur noch einige allgemeine Bemerkungen über den Charakter der griechischen Erzarbeiten (die statuarischen Werke ausgenommen) an, welche im zweiten Teile bei Betrachtung der einzelnen Gegenstände der antiken Kunstindustrie noch ihre weitere Ergänzung finden werden.

Zur Beurteilung der griechischen Erzarbeit stehen uns frei-

lich nicht so zahlreiche noch erhaltene Fabrikate derselben zu Gebote, wie das bei der etruskischen und römischen der Fall ist. Fügen wir gleich hinzu, daß die griechische Industrie wahrscheinlich, wenigstens was den Umfang und die allgemeine Verbreitung der Erzeugnisse anlangt, hierin mit der italischen nicht wetteifern konnte; schwerlich wäre es sonst möglich gewesen, daß in Athen, und zwar zur Zeit der höchsten Kunstblüte auch in den toreutischen Arbeiten, die etruskischen Erzwaren als die besten von allen gerühmt und nach Griechenland eingeführt wurden (wenn dies auch nicht in sehr bedeutendem Maße geschehen sein kann, da bisher etruskische Bronzen noch nicht auf griechischem Boden gefunden worden sind). Eine andere interessante Thatsache ist die, daß bei manchen Fabrikaten verschiedene, sogar weit entfernte Fabriken sich zur Herstellung der betreffenden Gegenstände vereinigten. Kandelaberfüße fertigten die Erzgießereien von Tarent, die dazu gehörigen Teller oder Lampenständer aber lieferte Ägina.

Daß die griechischen Erzarbeiten stilistisch auf der gleichen Höhe stehen, wie alle andern Erzeugnisse des griechischen Kunstgewerbfleißes, bedarf keiner ausdrücklichen Bestätigung; das lehren uns auch in ausreichendem Maße die noch erhaltenen Reste solcher Arbeit, mag es sich dabei um fein ornamentierte Waffenstücke oder anmutige Krüge oder Schalen, um Spiegelkapseln, Kästchen, Nadeln oder sonstige Gegenstände der weiblichen Toilette handeln. Im einzelnen kann man auch hier ähnlich wie in der Vasentechnik die allmähliche Entwickelung des Stiles und die Einwirkung fremder Dekorationsweise verfolgen, wozu namentlich die reichhaltigen Bronzefunde auf dem Boden Olympias Gelegenheit gegeben haben. Die ältere Erzornamentik steht überhaupt der Vasenmalerei sehr nahe; so finden wir hier zunächst das geometrische Ornament sehr häufig, Kreise durch Tangenten verbunden, Zickzacklinien, Flechtmotive u. dgl., und zwar sowohl getrieben als graviert. Es ist das gleiche Ornament, welches gewisse altattische Vasen (die man nach dem Fundort Dipylon-Vasen zu nennen pflegt) aufweisen und das bisher auf italischem Boden

noch nicht nachgewiesen worden ist. In diesem Dekorationssystem, welches namentlich an der Metallbekleidung von Dreifüßen zur Verwendung kommt, sind dann weiterhin auch bestimmte Tierfiguren vertreten, besonders Pferde, Rinder, Vögel, zumal als krönende Verzierungen von Dreifußhenkeln verwandt. Eine ähnliche Art der Dekoration zeigen auch verschiedene Schmuckgegenstände, wobei die Kreise oft durch gestanzte Buckel ersetzt werden, welche mit getriebenen oder eingravierten Punkten in Tangenten oder Zickzacklinien verbunden sind. — Weiterhin tritt dann in den genannten Bronzefunden der orientalische Stil auf, als dessen Merkmal man das pflanzliche Ornament und die Einführung von wilden oder fabelhaften Tieren zu bezeichnen pflegt. Es ist von hohem Interesse, kann aber hier nicht näher dargelegt werden, in welcher Weise die griechische Kunst die fremden Motive übernommen und selbständig umgestaltet hat; es ist dies zumal an der Figur des Greifen von Furtwängler*) näher dargelegt worden. Sodann ist der Löwe ein häufig verwandtes Symbol, und unter den vegetabilischen Motiven der Lotos. Dieser Stil tritt uns, wenigstens in Olympia, gleichzeitig mit dem vorher besprochenen geometrischen entgegen; entstanden ist er wahrscheinlich durch Anlehnung an die phönizische Industrie, deren Produkte ja in großer Zahl Eingang gefunden hatten und auch unter den Funden in Olympia nicht fehlen.

Während wir so durch die erfolgreichen Ausgrabungen auf dem Boden Olympias in den Stand gesetzt sind, den Bronzestil der älteren Zeit, etwa vom achten bis zum fünften Jahrhundert zu verfolgen, entzieht sich die weitere Entwickelung desselben unserer näheren Kenntnis. Eine historische Darstellung derselben zu geben, ist, wenigstens vorläufig, noch nicht möglich, da die Funde teils zu verstreut, teils nicht zahlreich genug sind; namentlich für Geräte, Kandelaber, Lampen u. dgl. sind wir auf sehr

*) A. Furtwängler, Die Bronzefunde aus Olympia und deren kunsthistorische Bedeutung. Abh. d. Berliner Akad. d. Wissensch., Philos.-histor. Kl., 1867. Abh. IV.

wenige Stücke griechischer Provenienz angewiesen. Wenn Friederichs*) im allgemeinen für die Dekoration der antiken Metallgefäße überhaupt zwei Stilperioden annimmt, eine ideale, streng an bestimmte Stilgesetze sich anschließende, und eine mehr realistische, welche die von der Natur gegebenen Motive nachahmt, so ist das im großen und ganzen wohl richtig, indem der innere psychologische Grund für den Übergang von der einen Richtung zur andern in der ethischen Stimmung der verschiedenen Zeiten begründet liegt: aber weder vermögen wir diese Perioden in der griechischen Tektonik durchweg mit treffenden Beispielen zu belegen, noch sind wir imstande, den Übergang der einen Richtung in die andere genau zu bestimmen, obgleich Friederichs das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. hierfür in Anspruch nehmen will. Auch das muß einstweilen wegen ungenügenden Materials als offene Frage behandelt werden, ob in der griechischen Technik das gezeichnete oder gravierte Ornament dominiert und, wenn die Reliefverzierung gewählt ist, das Relief im wesentlichen flächenartig gehalten ist, wie gleichfalls Friederichs behauptet. Im allgemeinen müssen wir sagen, daß wir den griechischen Bronzestil der klassischen und nachklassischen Zeit besser aus den in großer Zahl uns vorliegenden etruskischen Bronzen, welche ja zu einem sehr bedeutenden Bestandteile durchaus Nachbildungen griechischer Muster sind, als aus den so spärlichen Resten in Griechenland gefundener Arbeiten beurteilen können.

Wenn wir oben die orientalischen Völker als diejenigen bezeichneten, für welche der Luxus des goldenen Hausrats wesentlich charakteristisch ist, während den Griechen dagegen die Ausbildung der Silberarbeit zugeschrieben werden muß, so kann man die italische Industrie, die etruskische und römische, als diejenige bezeichnen, durch welche die Bronzebearbeitung ganz besonders gehoben und erweitert worden ist. Die Etrusker,

*) C. Friedrichs, Berlins antike Bildwerke. Bd. II. Geräte und Bronzen im Alten Museum. (Auch u. d. T. Kleinere Kunst und Industrie im Altertum). Düsseldorf 1871. S. 12 ff.

welche teils fremdes Kupfer auf Handelswege bezogen, teils die Kupferbergwerke von Elba und Volterra ausbeuteten (auch Zinn fanden sie im eigenen Lande, in der Nähe des alten Populonia), haben ganz ungeheure Massen von Kupfer zu Waffen und Statuen, zu Hausgerät und Geld verarbeitet; und zwar nicht bloß für den eigenen Bedarf, sondern in noch bei weitem größeren Mengen für die Ausfuhr. Die etruskischen Bronzewaren gingen durch alle Länder bis weit jenseits der Alpen; nicht bloß die Schweiz, Deutschland, Österreich, Ungarn weisen Spuren dieses etruskischen Bronzehandels auf, selbst bis Dänemark und Irland können wir denselben noch verfolgen. Die Funde in Etrurien selbst lehren gleichfalls, wie außerordentlich groß der Absatz dieser Waren im eigenen Lande gewesen sein muß. Während die griechischen Gräber im Verhältnis äußerst wenig an Bronzen liefern, sind die etruskischen Nekropolen von Cervetri, Corneto, Vulci, Marzabotto u. s. w. in wahrhaft verschwenderischer Weise damit ausgestattet, so daß wir mit Sicherheit daraus ebenso auf die Wohlhabenheit und Prunksucht der Bevölkerung wie auf die Rührigkeit und Vielseitigkeit von Kunst und Handwerk, welche durch den Luxus der Bewohner sehr gefördert worden sein müssen, schließen dürfen. Damit stimmt vollkommen überein, was uns die alten Schriftsteller von der Erzarbeit resp. überhaupt der Metallindustrie der Etrusker berichten, selbst noch in der Zeit der sinkenden Volkskraft. Als die Römer im Jahre 267 v. Chr. die Stadt Volsinii einnahmen, fielen dort nicht weniger als 2000 eherne Statuen in ihre Hände; im zweiten punischen Kriege lieferte Arretium der Flotte des Scipio innerhalb $1^1/_2$ Monaten als freiwillige Beisteuer 3000 Schilde, eben so viel Helme, 50 000 Lanzen, dazu noch Beile, Spaten und andere Eisengeräte zur Ausrüstung von dreißig großen Kriegsschiffen. Daß etruskische Bildwerke durch die ganze Welt Verbreitung fanden, bestätigt Plinius; und jene Notiz, daß in Athen selbst zur Zeit des Perikles etruskische Kandelaber und goldene Schalen hochgeschätzt waren, haben wir schon oben erwähnt.

Die so umfassende Thätigkeit der etruskischen Erzgießereien auf statuarischem Gebiete haben wir hier nicht zu betrachten; um so mehr gehen uns die teils in gegossener, teils in getriebener oder gepreßter Arbeit hergestellten Geräte an, welche wir sowohl in technischer wie in stilistischer Beziehung auf das genaueste zu beurteilen in der Lage sind. Wir haben nämlich sicherlich die größte Masse der in Etrurien gefundenen Bronzewaren als einheimisches Fabrikat zu betrachten. Mag auch manches in früherer Zeit von Phönizien her, später anderes aus Griechenland eingeführt worden sein, so kann es sich dabei doch immer nur um einige vereinzelte Gegenstände handeln, welche allerdings insofern von Wichtigkeit sind, als diese fremden Fabrikate der etruskischen Industrie vielfach zu Vorbildern gedient haben. — Die ältere Bronzetechnik der Etrusker kennzeichnet sich zunächst schon äußerlich dadurch, daß das meiste getriebene Arbeit ist. Es giebt eine Menge etruskischer Gefäße, an denen kein Teil gegossen ist; viele davon mögen in eine Zeit zurückgehen, wo man dort den Erzguß noch gar nicht oder doch nur unvollkommen kannte. Dazu kommt noch eine andere Eigentümlichkeit, welche das hohe Alter dieser mit dem Hammer von innen zu flachen Reliefs herausgetriebenen Bronzebleche verrät: sie sind nämlich nicht gelötet, sondern da, wo später Lötung angewandt wird, z. B. bei Henkeln, findet hier Nietung statt. Es ist dies das ältere Verfahren, welches auch die homerische Zeit allein kennt; die Lötung wird als eine Erfindung späterer Zeit bezeichnet. Die Vorstellungen dieser Arbeiten lehnen sich vielfach an orientalische Muster an. Besonders die Bronzebleche, welche zur Bekleidung von Wänden oder Thüren, von Wagen und Bettstellen, auch zur Dekorierung von Kleidern und Schuhwerk dienten, enthalten teils ganz direkt aufgenommene Motive assyrisch-phönizischer Kunst, wie z. B. Flügeldämonen, phantastische Tiere, Palmetten- und Lotosornament u. dgl., teils ahmen sie in reihenweiser Anordnung von allerlei Szenen des Lebens, als Fest- oder Leichenzügen, Kriegs- oder Jagdszenen, Gelagen,

Tänzen u. s. w. das Dekorationsschema, wenn auch nicht gerade den Stil der orientalischen Kunst nach. Derselben Technik gehören auch zahlreiche, mit dem Hammer getriebene Bronzevasen an, denen Masken, Figuren, Rosetten u. dgl. aufgenagelt sind; auch anderweitige Gefäße aller Art, als Kessel, Räucherbecken, Kohlenpfannen, Gieß- und Trinkgefäße u. s. w., sowie die oft so zierlich dekorierten und mit Reliefs versehenen Fibeln sind der älteren Periode des etruskischen Bronzestils zuzuweisen.

Die jüngere Periode schließt sich in den Vorstellungen wie im Stile an griechische Vorstellungen an und überträgt diese Behandlungsweise häufig auch auf etruskische Stoffe. Hierher gehören namentlich die gravierten Spiegel und Schmuckkästen, deren später noch ausführlicher zu gedenken sein wird, sowie zahlreiche Geräte und figurierte, mit Reliefs oder mit gegossenen Zieraten versehene Gefäße u. a. m. Einige Stücke der Gefäße, namentlich die Henkel, pflegen an diesen jüngeren etruskischen Arbeiten immer gegossen zu sein; bei Hohlguß findet dann häufig auch ein Ausfüllen mit geschmolzenem Eisen statt, wie andererseits auch ein eiserner oder hölzerner Kern mit Bronzeblech bekleidet wird. — Wir finden in den dieser Klasse angehörigen Bronzegeräten (wozu außer Gefäßen aller Art noch die verschiedenartigsten Waffenstücke, Kandelaber, Dreifüße, Nadeln u. s. w. gehören) einen in manchen Punkten sich der griechischen Formenschönheit annähernden Stil; namentlich wo es sich um Motive der älteren griechischen Kunst oder um rein dekorative, nicht figürliche Elemente handelt, sind die etruskischen Fabrikate nicht selten von den griechischen kaum unterscheidbar, während allerdings die volle Schönheit der entwickelten griechischen Kunst in Wiedergabe der menschlichen Formen von den etruskischen Künstlern nicht erreicht worden zu sein scheint und diejenigen Werke, die auch nach dieser Richtung hin durchaus vollendet sind, als Arbeiten griechischer Künstler auf etruskischem Boden gelten. Es tritt dies um so mehr hervor, als die Vorliebe für figürlichen Schmuck selbst an ganz kleinen Gegenständen spezifisch

etruskisch ist und sich an den griechischen Bronzen nicht in gleicher Weise beobachten läßt. „Die Kandelaber oder Räucherpfannen, deren Schale oben mit Täubchen umgeben ist und an deren Schaft eine kleine Figur hinaufklettert, die Fibeln, selbst die kleinsten, die mit Tieren, ja mit Reihen von Tieren verziert sind, die Cisten und Dreifüße mit ihrem Figurenreichtum, und besonders die bald geistreich, bald aber auch wunderlich und phantastisch verzierten Henkel aller möglichen Geräte, das alles sind spezifisch etruskische Bildungen, die wir bei keinem andern Volke wiederfinden.“*)

Technisch sind die etruskischen Bronzen in Feinheit und Sauberkeit der Arbeit unübertroffen, wenn auch bei der massenhaften Produktion es nicht fehlen konnte, daß viel Flüchtiges und Unschönes gefertigt wurde. Sicher ist auch, daß vielfach, wie Friederichs bemerkt, eine mechanische Vervielfältigung, nämlich die Ausführung durch Stanzen resp. Pressen in Formen, an die Stelle der mehr künstlerischen Produktionsweise des Treibens trat, obgleich dies doch nur für einen im Verhältnis zu der Menge der noch erhaltenen Fabrikate geringen Teil nachweisbar ist. Die getriebenen Arbeiten sind hinsichtlich der Feinheit des Bronzeblechs bewundernswürdig, die Ziselierarbeit an den gegossenen ist bis ins kleinste hinein sorgfältig und zierlich. Als Beispiel geben wir hier zunächst unter Fig. 117—119 die Abbildung eines bronzenen, im Museum zu Cortona aufbewahrten Kronleuchters, welcher nicht bloß seiner Darstellungen, sondern auch wegen seiner Form, die nur noch in wenigen Exemplaren vorkommt, merkwürdig ist. Derselbe ist nämlich gleich unsern modernen Kronleuchtern zum Aufhängen an der Decke bestimmt, und daher sind die Verzierungen hauptsächlich an der untern, den Betrachtern vornehmlich zugekehrten Seite angebracht (Fig. 117). Der hohle Stiel, an dem er aufgehängt wurde, bildet einen trichterförmig sich erweiternden Zylinder (vgl. Fig. 115

*) Friederichs, a. a. O., S. 16.

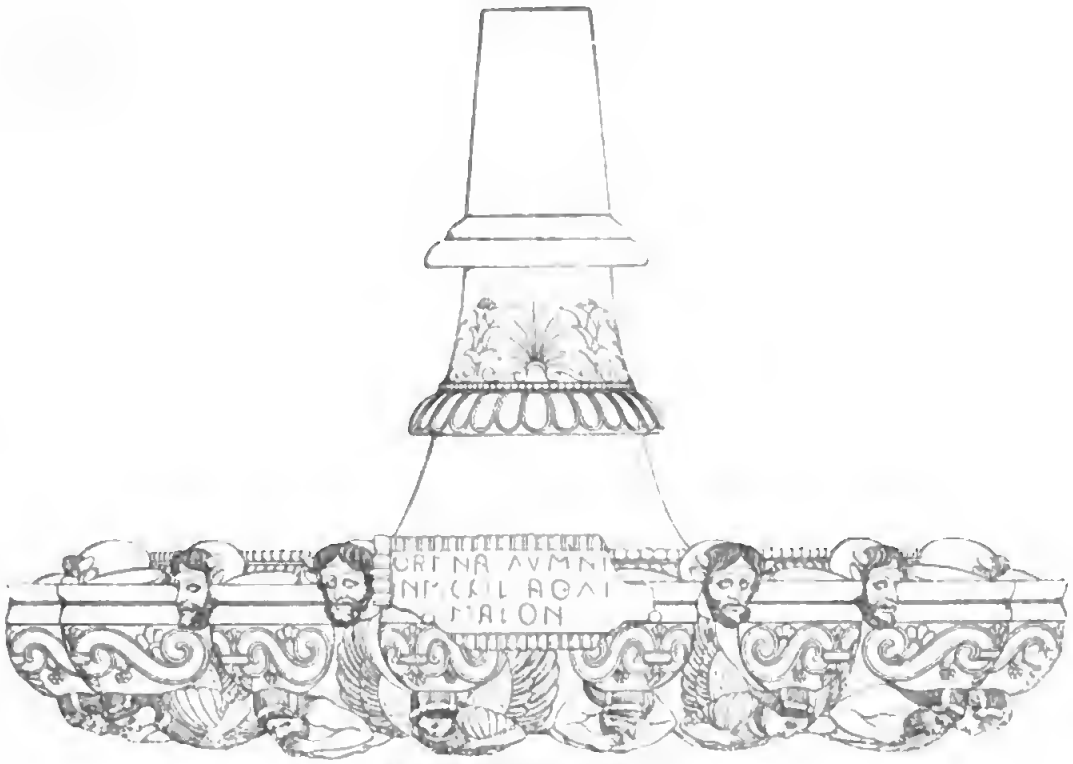
mit dem Durchſchnitt Fig. 119), welcher mit reliefierten Palmetten und Anthemien verziert iſt; derſelbe läuft in eine Scheibe aus, deren Umkreis ſechzehn vorſtehende Öffnungen zur Aufnahme der Dochte enthält; zwiſchen je zwei dieſer Lampen ſind (vgl.

Fig. 117.

Etruskiſcher Bronze-Kronleuchter aus Cortona. Untere Anſicht.

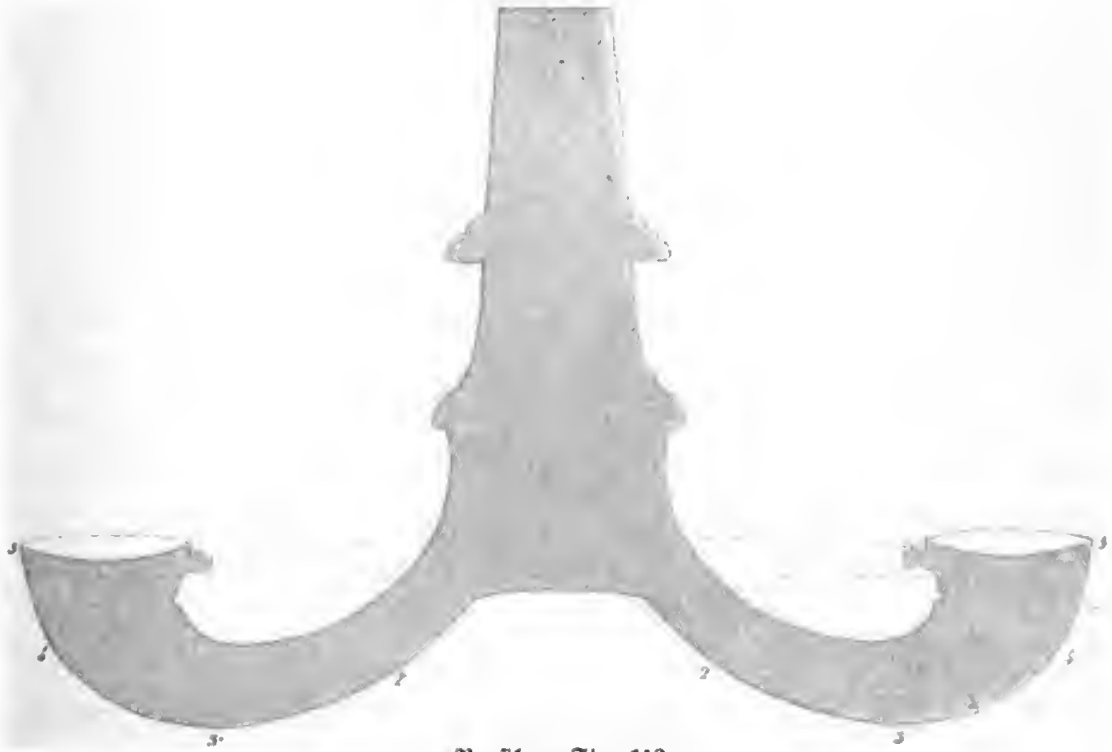
Fig. 118) bärtige Köpfe mit kurzen Hörnern und tieriſchen Ohren in Hochrelief angebracht, während die Lampen unterhalb mit fein ziſelierten Spiralornamenten verziert ſind. Die Mitte der untern Fläche dieſer Scheibe nimmt (Fig. 117) ein grinſendes Meduſenhaupt ein; um dasſelbe herum zieht ſich ein Streifen,

Fig. 118.



Seitenansicht zu Fig. 117.

Fig. 119.



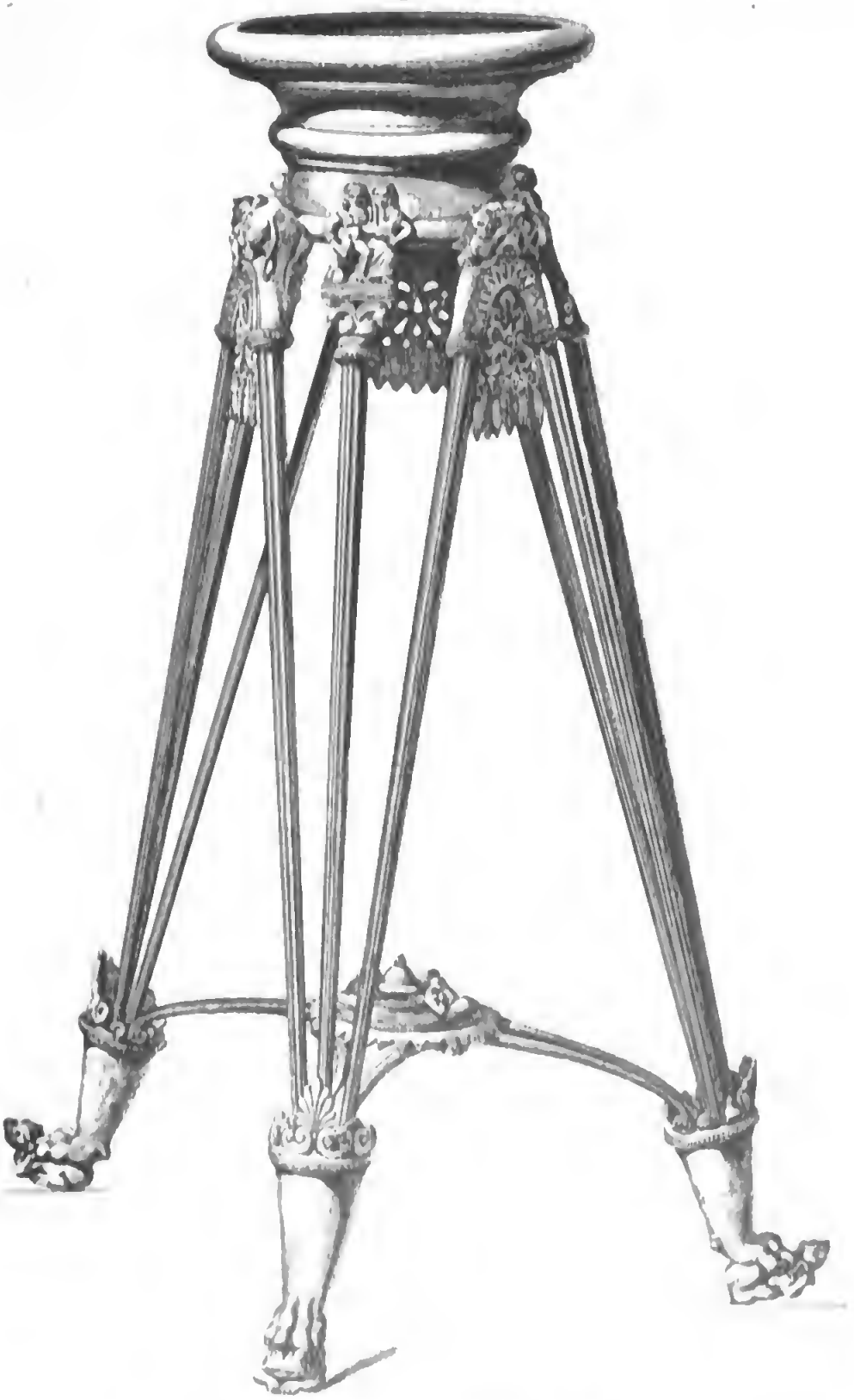
Profil zu Fig. 118.

auf dem in flachem Relief Tierkämpfe (Löwen, Panther und Greife zerreißen einen Eber, ein Pferd, ein Rind, einen Hirsch) abgebildet sind. Den äußeren Rand verziert zunächst ein Wellenornament mit schwimmenden Delphinen; dann, entsprechend den sechzehn Lampen, acht Figuren geflügelter, in steif archaischer Haltung dargestellter Sirenen mit Vogelfüßen und Federschwanz, und dazwischen acht kauernde bärtige, spitzohrige Silene, welche abwechselnd auf der Syrinx oder auf der Doppelflöte blasen. Die Ausführung der Arbeit ist unübertrefflich fein und zierlich, der Stil der Figuren zeigt deutlich die unmittelbare Anlehnung an archaische Typen der griechischen Kunst. —

Als zweites Beispiel diene der unter Fig. 120 abgebildete Dreifuß aus Vulci, der vermutlich als Räucherbecken gedient hat. Hier verdient ebenso die anmutige Dekoration als die praktische Form des Gerätes, namentlich die Konstruktion der Träger, Beachtung. Die drei Füße werden gebildet durch kräftige Tierkrallen, unter denen Frösche plattgedrückt liegen (ein in der etruskischen Kunst sehr beliebtes humoristisches Motiv); Palmetten vermitteln den Übergang von den Tierklauen zu den die Füße mit dem Becken des Dreifußes verbindenden Streben, von denen je eine, direkt in die Höhe führend, in ein Volutenkapitell endigt und durch eine plastische Gruppe, Athene den Herakles geleitend, an das Becken befestigt ist, während je zwei Streben eines jeden Fußes sich unterhalb des Beckens in einer hufeisenförmigen, reichornamentierten Klammer vereinigen, oberhalb deren die Gruppe eines ein Tier zerreißenden Löwen angebracht ist.

Nicht minder bedeutend in qualitativer wie in quantitativer Hinsicht war endlich die Bronzeindustrie bei den Römern. Lehren uns schon die Schriftsteller und zum Teil auch die Inschriften, welche Ausdehnung das Gewerbe der Kupferschmiede und Erzarbeiter erlangt und in wie viele einzelne Zweige sich dasselbe geteilt hatte, so reden die zahlreichen Reste, vor allem die in größter Fülle vorhandenen Bronzearbeiten aus Pompeji und Herculanum, eine noch viel deutlichere Sprache, sowohl hinsicht-

Fig. 120.



Etruskiſcher Bronze-Dreifuß aus Bulci.

lich der Menge von Gegenständen, welche in Erz hergestellt wurden, als in Beziehung auf die Kunstfertigkeit und den Geschmack, mit welchem man sie anzufertigen wußte. In den ersten Jahrhunderten scheinen allerdings die Römer auch auf diesem Gebiete, wie auf so manchen andern, wesentlich etruskische Fabrikate benutzt oder nachgebildet zu haben; zu der Zeit aber, da das römische Kunsthandwerk sich selbständig entwickelt und der zunehmende Luxus die Blüte desselben begünstigt hatte, war dieser Einfluß bereits gänzlich überwunden und der griechische durchaus an seine Stelle getreten. Freilich waren manche Kunstgriffe der Technik damals schon verloren gegangen; auf die vorzügliche Komposition der Bronze, namentlich des sogenannten korinthischen, für Geräte besonders geschätzten Erzes, verstand man sich nicht mehr; und bereits im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit wird darüber Klage geführt, daß der Erzguß überhaupt sich mit den Leistungen der früheren Zeit nicht mehr messen könne. Doch geht letzteres mehr auf die Herstellung statuarischer Werke; sonst sind auch die Arbeiten jener Zeit in technischer Hinsicht größtenteils vortrefflich; wir finden eben so die mannigfaltigen Arten der eigentlichen Toreutik, getriebene, gegossene, gestanzte, gravierte Ornamente, als eingelegte oder inkrustierte Arbeiten, zum Teil mit Benutzung edler Metalle, eine Technik, über welche wir weiter unten noch näher handeln werden. In stilistischer Beziehung begegnen uns in den römischen Bronzen keine wesentlich neuen Elemente; doch sind gewisse Unterschiede von den griechisch-etruskischen Erzarbeiten nicht zu verkennen. Das tritt zunächst schon darin hervor, daß, wie Friederichs bemerkt, bei den Griechen und Etruskern das gravierte Ornament oder, wenn Reliefverzierung gewählt ist, das flächenartige Relief vorherrscht, die Römer dagegen mit einseitiger Vorliebe das runde, die Dinge in ihrer vollen Körperlichkeit nachahmende Relief bevorzugen. So sehr auch letzteres in gewisser Beschränkung zur Ornamentierung geeignet ist, führt es doch leichter zu Willkür und Entartung, und hiervon sind die römischen Geräte in der That

nicht immer freizusprechen. Die Folge davon ist, daß das Ornament sich vielfach nicht dem Ganzen unterordnet, sondern in völliger Ungebundenheit sich ablöst und, indem es eigene Bedeutung für sich beansprucht, die Einheit des Ganzen stört. Das zeigt sich z. B. an den oft weit vorspringenden Köpfen oder Büsten, welche zur Verzierung von Kästen, Betten, Sesseln u. dgl. angebracht sind; auch die Kandelaber, Dreifüße u. s. w. verfallen nicht selten in diesen Fehler oder weisen sonst Formen tektonischer Willkür auf, wofür wir im zweiten Bande einige sprechende Belege in Abbildung geben werden. Das gilt freilich nur von einem Teil der römischen Bronzen; daneben fehlt es sowohl unter den pompejanischen und herculanischen Funden, als den außerdem im übrigen Italien und sonst im römischen Reich gefundenen Erzarbeiten nicht an Fabrikaten, welche in jeder Beziehung Kunstwerke ersten Ranges genannt werden können und dadurch nichts an Wert verlieren, daß wir in der Regel in ihnen nicht Originalentwürfe des schaffenden Handwerkers, sondern Nachbildungen guter alter Vorbilder werden voraussetzen müssen.

4) Anderweitige Metalle.

Zu den edeln, im Kunstgewerbe verarbeiteten Metallen ist zu rechnen jene Mischung von Gold und Silber, welche die Ägypter Asem, die Griechen Elektron nannten und welche sowohl als künstliche Legierung, wie als Naturprodukt vorkommt. Sie hat die Farbe von lichtem Messinggelb, fällt aber von 40 Proz. Silber an schon mehr oder weniger ins Silberweiße. Da ganz reines Gold weder zu Münzen, noch zu Geräten taugt, weil es zu weich ist, pflegte man auch die gewöhnliche Goldarbeit etwas zu legieren; daher kommt die hohe Achtung, in welcher das Elektron neben Gold und Silber blieb, auch nachdem man beide längst zu scheiden gelernt hatte. Doch wurde die Verwendung dieses Mischmetalles in der späteren Zeit immer seltener. Die ausgedehnteste Anwendung fand es in Ägypten, wo man Gefäße, Wagenverzierungen u. dgl. daraus fertigte, auch die Thürflügel

der Tempel, die Spitzen der Obelisken damit überzog. Auch unter den von Homer erwähnten Metallarbeiten spielt das Elektron eine Rolle; doch werden wir für jene Zeit fremde Einfuhr nicht bloß des Materials, sondern auch der daraus gefertigten Gegenstände anzunehmen haben. In der klassischen Zeit ist vielfach noch Elektron neben reinem Golde verarbeitet worden; unter den Funden von der Krim sind auch verschiedene Gegenstände aus Elektron in vorzüglicher Ausführung.

Eisen hat im Kunstgewerbe nur spärlich Verwendung gefunden. Der Gebrauch desselben ist bekanntlich im Altertum ein beträchtlich späterer als der des Kupfers und der Bronze (obgleich dies von seiten mancher Anthropologen bestritten und die Existenz eines sogenannten Bronzealters geleugnet wird). Anfänglich als dasselbe noch ein seltenes Material war, scheint das Eisen allerdings viel mehr zu kleineren Schmucksachen, als zu Utensilien, deren Herstellung größere technische Fertigkeit erforderte, verarbeitet worden zu sein; darauf deutet z. B. der Gebrauch hin, welchen die Römer noch in der historischen Zeit von dem eisernen Fingerringe machten, welcher sich als altrömischer Schmuck, wenigstens für besonders feierliche Gelegenheiten, noch bis in die Zeit des Plinius erhalten hatte. So sind auch eiserne Armbänder aufgefunden worden, welche freilich durchaus einfach sind und jeglicher künstlerischer Verzierung entbehren. Nachdem man jedoch mit der Verarbeitung und vornehmlich der Härtung des Eisens vertraut geworden war, fand es vornehmlich seine Verwendung für Waffen und Werkzeuge; dagegen behielt für Hausrat, Gefäße u. dgl. die Bronze immer den Vorzug. In einigen Gegenden soll man sich allerdings auch bereits im Altertum darauf verstanden haben, das Eisen zu ziselieren, und es sind uns mehrfach Berichte über zierliche Arbeiten derart, aber nichts Namhaftes im Original erhalten. Von der Behandlung des Eisens in der Waffenfabrikation, namentlich für Schwerter, geben verschiedentliche erhaltene Gegenstände, größtenteils aus römischer Zeit, Kunde; doch sind diese Reste

mehr für die Technik der Eisenarbeit, als in kunstgewerblicher oder stilistischer Hinsicht von Interesse. Abgesehen hiervon und den für uns hier nicht in betracht kommenden landwirtschaftlichen Geräten und sonstigem Handwerkszeug, an welchem künstlerische Verzierungen in der Regel nicht zu bemerken sind, sind es namentlich noch Schlösser und Schlüssel, welche sich von diesem Material, von dem uns sonst wegen seiner großen Vergänglichkeit im Erdboden nur äußerst wenig überkommen ist, erhalten haben. In Pompeji sind diese Arbeiten roh und schwerfällig und stechen dadurch außerordentlich gegen die so zierlichen Bronzearbeiten gleicher Provenienz ab.

Fig. 121.

Bleigefäß aus Pompeji.

Blei endlich eignet sich seiner ganzen Natur nach für künstlerische Arbeiten gar nicht und ist daher auch nur ganz vereinzelt für solche zur Verwendung gekommen. Allerdings tragen zahlreiche kleinere Bleigegenstände des Altertums, wie namentlich Siegel, Marken, Fabrikabzeichen u. dgl. bildliche Stempel; doch ist hierbei der bildliche Schmuck ebenso wie bei den Münzen nicht zur Verzierung, sondern nur zum Kennzeichen und unterscheidenden Merkmal bestimmt. Hier und da haben sich torentische Arbeiten in Blei erhalten; so fand man in Pompeji ein zylinderförmiges Bleigefäß (s. Fig. 121), welches teils mit ornamentalen Streifen, die aus kleinen Muscheln, hufeisenförmig gestellten Punkten oder rautenförmig sich durchkreuzenden Linien bestehen, teils mit zwei Reihen erhabener Medaillons geziert ist, welche Götterfiguren, Köpfe, Tiere u. dgl. vorstellen. Alle diese

Ornamente sind durch Pressen hergestellt; diese Technik ist ebenso wie die ganze Art der Dekoration durch die eigentümliche Beschaffenheit des weichen Materials bedingt. — Ein anderes Bleigefäß, mit ähnlich hergestellter Darstellung der Jahreszeiten verziert, befand sich in der Sammlung des Herzogs von Blacas.

Fig. 122.

Bronzeplatte aus Kreta.

B. Metallotechnik.*)

Man unterscheidet in der technischen Behandlung der Metalle vornehmlich drei Arten. Die eine ist die, welche auf der Dehnbarkeit der Metalle beruht und dieselben teils in der Form des Blechs, teils in der des Drahtes verarbeitet; hierher gehört vornehmlich die Arbeit des Treibens, des Stanzens und die Filigranarbeit. Bei der zweiten dient das Metall als schmelzbarer Bildstoff; hierauf beruht der Metallguß, welcher seine Hauptbedeutung allerdings für die bildende Kunst hat, aber auch im Kunstgewerbe Verwendung findet. Die dritte Art der Technik behandelt das Metall als harten Körper, indem sie die Verzierungen darin durch Schneiden, Gravieren u. dgl.

*) Vornehmlich zu vergleichen Semper, Der Stil II², 458 ff. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 652 ff.

hervorbringt. Sehr häufig kommen verſchiedene dieſer Arbeitsweiſen bei Herſtellung eines und desſelben Werkes zur Anwendung. Auch iſt keine der bezeichneten Techniken auf einzelne Metalle beſchränkt, doch ſpielen Eiſen und Blei bei der künſtleriſchen Ausübung derſelben verhältnismäßig eine ſehr geringe Rolle, während Gold, Silber und Bronze in allen drei Formen zur Bearbeitung gelangen. Wir betrachten nun zunächſt jede dieſer Techniken im einzelnen.

Die Behandlung des Metalles als dehnbarer Körper iſt eine der älteſten Arten der Metalltechnik. Die Erfindung, das Metall bis zum flüſſigen Zuſtande zu erhitzen und ſo in Formen zu gießen, iſt zwar, wie die noch erhaltenen Denkmäler lehren, ebenfalls uralt; aber die Fertigkeit, Hohlgüſſe anzufertigen und ſo nicht nur bedeutend an Material zu ſparen, ſondern auch im einzelnen ſchärfer die Arbeit ausführen zu können, iſt jüngeren Datums, während die Erfindung, im Feuer erweichtes Metall durch fortgeſetztes Hämmern immer dünner zu machen und zu Blechplatten zu verarbeiten, bis in die Anfänge der Metallarbeit überhaupt zurückreicht. Es iſt daher begreiflich, daß man zwar Waffen, Werkzeuge u. dgl. ſchon in alter Zeit in Guß ausführte, dagegen zur Herſtellung von Hohlräumen, als Gefäßen, Röhren u. ſ. w., ſowie für künſtliche Zieraten ſich des Metallbleches bediente.

Der einfachſte Gebrauch, welchen die alte Ornamentik von dem Metallblech machte, war der, daß man mit einer Schere oder einem Meſſer Figuren und Zieraten daraus ſchnitt, welche demnach den Charakter von Silhouetten trugen, und dieſe auf das zu dekorierende Gerät, das entweder aus Holz oder ebenfalls aus Metall oder aus Leder u. ſ. w. beſtand, befeſtigte reſp. aufnagelte; denn auch zur Befeſtigung von Metall auf Metall bedient ſich die ältere Kunſt, da ſie die Technik des Lötens nicht kennt, der Nägel oder Nieten. Dieſe Methode der Metallornamentik nannte man mit einem ſpäterhin auch auf andere Arten von eingelegter oder inkruſtierter Metallarbeit

übertragenen Namen Empästik. Man hat mehrfach angenommen, daß manche der bei Homer beschriebenen Kunstwerke, namentlich der Schild des Achill, in dieser Art der Technik gearbeitet zu denken wären; doch hat man neuerdings, zumal für letzteren, mit gutem Grunde, und zwar namentlich mit Rücksicht auf mykenische Fundstücke, eine schon bedeutend fortgeschrittenere Technik, die der eingelegten oder plattierten Metallarbeit (worüber s. unten), in Anspruch genommen. Im übrigen haben wir Beispiele von solchen silhouettenartig ausgeschnittenen und durch Gravierung etwas näher ausgeführten Metallblechen, welche zur Befestigung auf irgend einen Untergrund bestimmt waren, noch erhalten (vgl. die unter Fig. 122 abgebildete Bronzeplatte aus Kreta); es fand dies Verfahren nicht bloß in den Zeiten der primitiven Technik, sondern auch später noch Anwendung, da es zu allerlei polychromen Effekten Gelegenheit gab. Auch die oben (S. 109) im Abschnitt über Glasarbeit erwähnte Schale, in welcher als Grund der ausgeschnittenen Ornamente aus Silberblech Glas verwandt ist, hängt im Prinzip mit diesem Verfahren zusammen.

Die am meisten geübte und künstlerischeste Behandlung der Metallbleche ist das Treiben. Die Technik der alten Gold- und Kupferschmiede war hierbei von der modernen in nichts Wesentlichem verschieden; wir können uns daher im folgenden an die heute noch übliche Methode halten.*) Das Treiben geschieht auf zweierlei Arten: entweder werden die herzustellenden Formen, Reliefs u. s. w. aus freier Hand durch Hammer und Punzen von der Innen- resp. Rückseite herausgetrieben, oder sie werden durch Einhämmern des Metallblechs in hohlgearbeitete Formen oder über eine feste Modellform gewonnen.

Die erste Art ist diejenige, welche bei weitem die meiste

*) Für das folgende ist zu vergleichen der die antike Metallarbeit behandelnde Artikel Caelatura in Daremberg und Saglio, Dictionnaire des antiquités I p. 778 sqq.; für die moderne Goldschmiedearbeit Ilg bei Bucher, Gesch. d. techn. Künste II, 109 ff.

künſtleriſche Begabung und techniſche Gewandtheit vorausſetzt. In der Regel arbeitet der Künſtler hierbei nach einem ihm vorliegenden genauen Modell; zum Heraustreiben der Reliefs bedient er ſich verſchieden geſtalteter Hämmer, meiſt von hartem Holz, und mannigfach geformter Amboße, auf welchen das Blech geſchlagen wird. Beim Treiben eines Gefäßes, wo es ſich zunächſt darum handelt, dem Blech die allgemeine Form des herzuſtellenden Gefäßes zu geben, fängt der Arbeiter mit den Hammerſchlägen entweder in der Mitte des Bleches an und nähert ſich von der dadurch entſtandenen Höhlung aus immer mehr dem Rande (dies wird „Vertiefen“ genannt); oder er fängt zwiſchen Boden und Rand des Gefäßes zu ſchlagen an und ſtellt die Vertiefung dadurch her, daß der Rand beim Fortſetzen der Hammerſchläge allmählich aufſteht („Aufziehen“ genannt). Die vollendetere Technik verſteht es, auch größere Gefäße aus einem einzigen Metallblech zu treiben; in der primitiveren Arbeitsweiſe aber ſtellte man bauchige Erzgefäße vielfach aus zuſammengeſetzten Blechen her, indem die beiden Hälften (eine obere und eine untere) zuſammengelötet oder nach Art der älteren Technik durch Nägel oder Nieten verbunden wurden, wobei die Köpfe der Nägel zugleich ein einfaches Ornament abgaben. Wenn man namentlich in der älteren Metallarbeit ſo häufig Buckel und hervorſtehende Punkte als Ornament getriebener Arbeit verwandt findet, ſo iſt das jedenfalls darauf zurückzuführen, daß man jene urſprünglich durch die rein mechaniſche Herſtellung ſich ergebenden Nagelköpfe als Motiv der Ornamentik aufnahm. Dieſe einfachſten Operationen des Treibens werden nur mit Hammer und Amboß vorgenommen; ſoll nun die auf ſolche Weiſe gewonnene, zunächſt noch glatte Oberfläche eines Gefäßes oder überhaupt ſonſt ein Metallblech mit Reliefdekoration verſehen werden, ſo tritt als Werkzeug das Punzeiſen hinzu, ein mit dem Hammer getriebenes, eiſernes Gerät, deſſen Größe und Form je nach den Ornamenten, welche man damit heraustreiben will, verſchieden iſt, dergeſtalt, daß damit ebenſowohl einzelne Punkte, Linien, Buckel u. ſ. w.,

als ganze kunstvolle Ornamente oder Figuren herausgetrieben werden können. Behufs feinerer Ausführung werden die Details mit den Punzen wieder von der Außenseite zurückgehämmert, wobei das sogen. Treibpech, eine Mischung von Pech und Ziegelmehl, von der Rück- oder Innenseite dem Blech die nötige Widerstandskraft giebt.

Auf diese Art sind die feinsten Gold-, Silber- und Erzarbeiten der antiken Kunstindustrie gearbeitet; die alten Künstler hatten es hierin zu einem außerordentlich hohen Grade der Technik gebracht und verstanden sich namentlich darauf, das Metallblech bis zu außerordentlicher Feinheit herauszutreiben, so daß selbst die stärkste Relieferhebung erzielt wurde, ohne daß das Blech zerriß. So hat in den schönen, Amazonenkämpfe darstellenden Panzerstücken, welche angeblich von Siris in Unteritalien stammen sollen (doch ist diese Fundangabe falsch), das Bronzeblech in einigen Köpfen nur noch die Dicke des Papieres. Da jedoch auf solche Weise gefertigte Gefäße sehr leicht der Gefahr des Zerdrücktwerdens ausgesetzt waren, so pflegte man, namentlich bei Silberschalen, noch eine innere glatte Hülse in das Gefäß einzusetzen, welche durch Umbiegen des oberen Randes mit der äußern getriebenen Schale verbunden wurde.

Mehr mechanisch ist die zweite Art, ein Relief in Metallblech hervorzubringen, indem man letzteres über einen festen Kern treibt. Diese Technik hat ihre primitivste Anwendung in der uralten, selbst in altamerikanischer Industrie vertretenen Methode, dünn geschlagene Bleche, zumal von Gold, als Inkrustation von Gerätschaften zu gebrauchen, wobei das biegsame Metall sich mit Anwendung eines nur leichten äußeren Druckes der Form des Kernes anschließt. In diesem Falle bedienen sich also die Arbeiter einer festen Unterlage, welche genau Größe und Form des herzustellenden Gegenstandes oder Reliefs hat und schlagen das darüber gelegte Blech mit Anwendung mannigfaltiger Hämmer in vorsichtiger Behandlung so lange, bis es sich dem Modell genau angelegt hat. Schon unter den Funden von Mykenä ist diese

Technik vielfach vertreten; so namentlich bei Knöpfen und knopfartigen Hülsen, bei denen das Ornament auf einer hölzernen Unterlage vorgraviert und danach auf dem Golde eingedrückt wurde. Auf dem gleichen Prinzip beruht es, wenn man das Metallblech in eine hohlgearbeitete, also negative Form hineinhämmert, wobei demnach die nach außen liegende, gehämmerte Seite des Metallblechs die Rückseite des Gefäßes oder sonstigen zu fertigenden Gegenstandes bildet. In beiden Fällen pflegt freilich die Arbeit damit noch nicht vollendet zu sein; die auf solche Weise gewonnenen Abdrücke der Form sind meist so stumpf, daß noch eine nachträgliche Bearbeitung und Ziselierung von außen notwendig ist. Kleinere Objekte mehr dekorativer Art, wie z. B. die zum Kleiderschmuck dienenden kleinen Goldplättchen, Bronzeverkleidungen in flachen Reliefs u. dgl., sind vielfach auch *gestanzt*; hierbei war das Verfahren allem Anschein nach durchaus dem heutigen entsprechend, d. h. man legte das Metallblech auf ein glattes Stück Blei, darüber die aus gehärtetem Metall (am besten aus Stahl) gefertigte Stanze, welche das herzustellende Muster vertieft wiedergab, und führte dann einen starken Hammerschlag auf die Stanze, wodurch das weiche Blech in dieselbe hineingetrieben wurde. Oder man legte auch wohl das Blech auf die Stanze, setzte darauf einen Stanzenstempel, welcher die in der Stanze vertieft gearbeitete Figur genau entsprechend erhaben wiedergab, und trieb diesen mit dem Stanzenhammer ein. In ähnlicher Weise sind die Blätter der in verschiedenen Exemplaren von zum Teil außerordentlicher Schönheit und Feinheit auf uns gekommenen Goldkränze und Diademe gearbeitet. Das hohe Alter dieser Technik bezeugen gleichfalls die Schliemannschen Funde von Mykenä; ein großer Teil der darunter befindlichen Goldplättchen ist durch Pressen hergestellt.

Ebenfalls auf der Dehnbarkeit der Metalle beruhen die aus *Metalldrähten* hergestellten Arbeiten. Ihre Hauptverwendung fand diese Methode in der Goldarbeit, wo man sie mit dem modernen Begriff der *Filigranarbeit* zu bezeichnen

pflegt. Man versteht darunter die Aubringung von Gold- oder Silberfäden oder Körnchen auf glattem Grund, um damit Ornamente mannigfaltiger Art hervorzubringen, oder auch die Zusammenfügung solcher Fäden zu allerlei Mustern ohne einen Untergrund. Streng genommen ist allerdings das Charakteristische des Filigrans, daß die aufgesetzten Fäden aus aneinander gereihten Körnern zusammengesetzt scheinen; man dehnt jedoch sowohl für die moderne als für die antike Technik den Begriff weiter aus, indem man namentlich das gelötete Metalldrahtwerk darunter versteht und die Verzierung durch feine Körner als Kügelchenarbeit (Granulierung) bezeichnet. Die Goldfäden, welche zur Filigranarbeit benutzt werden, sind entweder rund oder eckig gearbeitet; anfänglich mag man wohl nur geschnittenen oder gehämmerten Draht gekannt haben, aber schon frühzeitig finden wir gezogenen Golddraht von großer Feinheit, bisweilen auch mehrere solche strickartig zusammengedreht. Diese Drähte werden nach dem in Zeichnung vorliegenden Muster aufgelötet, wozu im Altertum, wo man sich beim Löten wesentlich des Kohlenfeuers bedient zu haben scheint, eine außerordentliche Sorgfalt erforderlich war, damit nicht in der Glut mit dem Lot zusammen auch die Fäden in Fluß gerieten.

Die Verzierung von Goldsachen durch aufgelötete Drähte ist, wie die Funde lehren, sehr alt; bereits die frühen Goldarbeiten von Troja zeigen hierin eine beträchtliche Vollendung, und die mykenischen Goldsachen übertreffen dieselben in Feinheit der Ausführung noch bedeutend; die Technik des Lötens und die Anfänge des Granulierens sind offenbar jener Zeit schon wohl bekannt gewesen.

Bei der Kügelchen- oder granulierten Arbeit bedient man sich ganz kleiner, oft fast mikroskopischer Goldperlen. Die moderne Technik stellt dieselben in der Weise her, daß sehr kleine gleichmäßige Goldschnitzel mit feinstem Kohlenstaub, der sie gesondert und sehr locker umgiebt, in ein Schmelzgefäß gebracht werden, das man einem bestimmten Hitzegrad aussetzt. Tritt die Schmelzung

ein, so bildet jedes Goldplättchen einen kleinen Tropfen, den der umgebende Staub vor Vereinigung mit den benachbarten schützt, und der beim Erkalten zur starren Kugel wird. Ob die Alten sich des gleichen Verfahrens bedient haben, läßt sich nicht mehr ermitteln. Diese Kügelchen werden in verschiedener Weise benutzt. Entweder besetzt man damit die Drahtfäden, so daß dieselben wie aus lauter kleinen Körnchen gebildet erscheinen, oder man bedeckt ganze Flächen damit, so daß dieselben über und über mit solchen kleinen Perlen übersät aussehen. Selbstverständlich bedarf es bei der Filigranarbeit überhaupt ebensosehr feiner Zangen zum Packen und Festhalten der minutiösen Körperchen, als eines trefflichen, schnell schmelzenden Lotes; außerdem wird man wohl, wie heute, die mit Filigran oder Körnern zu dekorierende Fläche vorher mit einem leichten Klebstoff überzogen haben, damit die darauf angeordneten Verzierungen nicht vor dem Auflöten abglitten und sich verschöben. Als Proben derartiger Technik verweise ich auf die Abbildungen Fig. 102—107 und auf den vorzüglich gearbeiteten Stierkopf Fig. 123, der wahrscheinlich als Amulett, vielleicht auch als Salbenbehälter diente (er ist hohl, mit Öse und beweglichem Deckel an der Rückseite versehen); der in feinster Filigranarbeit ausgeführte Epheukranz war emailliert. Andere Beispiele folgen im zweiten Bande.

Fig. 123

Goldener Stierkopf aus der Krim.

Daß der Metallguß einer viel früheren Zeit angehört, als Griechen und Römer glaubten, haben wir schon oben bemerkt (S. 171). Wenn wir hier absehen von der bildenden Kunst, für welche der Erzguß von ganz besonderer Bedeutung ist, fand die Technik des Gießens vornehmlich Verwendung für Gefäße oder Gefäßteile. Bei den edeln Metallen ist dieselbe freilich verhältnismäßig seltener zur Verwendung gekommen, als die Verarbeitung des Metallblechs, weil die Kostbarkeit des Stoffes massive Herstellung möglichst zu vermeiden riet, auch das Gold beim

Erkalten sich stark zusammenzieht. Häufiger als bei Gold wurde das Gießen für Silberarbeiten zur Verwendung gebracht, am häufigsten aber selbstverständlich für Bronze; an den antiken Erzgeräten sind fast immer wenigstens einzelne Teile, namentlich aber in der Regel die Henkel als diejenigen Teile, welche die solideste Ausführung verlangen, in Guß ausgeführt. Das Verfahren hierbei war von verschiedener Art. Das einfachste Verfahren war das Gießen in einer Sandform oder in einem Modell, welches den herzustellenden Gegenstand in negativer Form wiedergiebt. Auf diesem Wege können aber nur einfache Gegenstände oder Verzierungen hergestellt werden, welche sich leicht aus mehreren Teilen zusammensetzen lassen. Sollten aber durchbrochene oder stark erhabene Zieraten, unterhöhlte Ornamente u. dgl. oder kunstvollere figürliche Gerätteile in massivem Guß gearbeitet werden, so war ein etwas komplizierteres Verfahren notwendig; und hierfür bediente man sich im Altertum anscheinend in der Regel des Gießens „mit verlorener Form" (en cire perdue). Man fertigte hierbei zunächst über einem festen Kern ein Modell des Gegenstandes in Wachs; hierüber machte man durch Abguß eine Hohlform oder Mantel und brachte dann beides zusammen an das Feuer, um das Wachs schmelzen und durch eine hierfür angebrachte Öffnung abfließen zu lassen. So erhielt man einen leeren Raum, eine Hohlform, in welche das heißflüssige Metall eingegossen wurde, so daß also dieses den ganzen Raum zwischen dem Mantel und dem festen Kern ausfüllte. War das Metall erkaltet, so wurde die Form zerschlagen; das Werk selbst aber bedurfte, namentlich bei feineren Arbeiten, in der Regel noch einer nachträglichen Überarbeitung durch Ziselieren. — Seltener, als bei Bronzestatuen, findet bei Geräten oder Gerätteilen Hohlguß statt. Bei älteren Werken findet sich bisweilen, daß derartige hohlgegossene Arbeiten inwendig mit geschmolzenem Eisen ausgefüllt sind, um besseren Halt zu bekommen.

Die Behandlung des Metalles in kaltem, hartem Zustande ist die eigentliche Thätigkeit derjenigen Kunst, welche die Alten

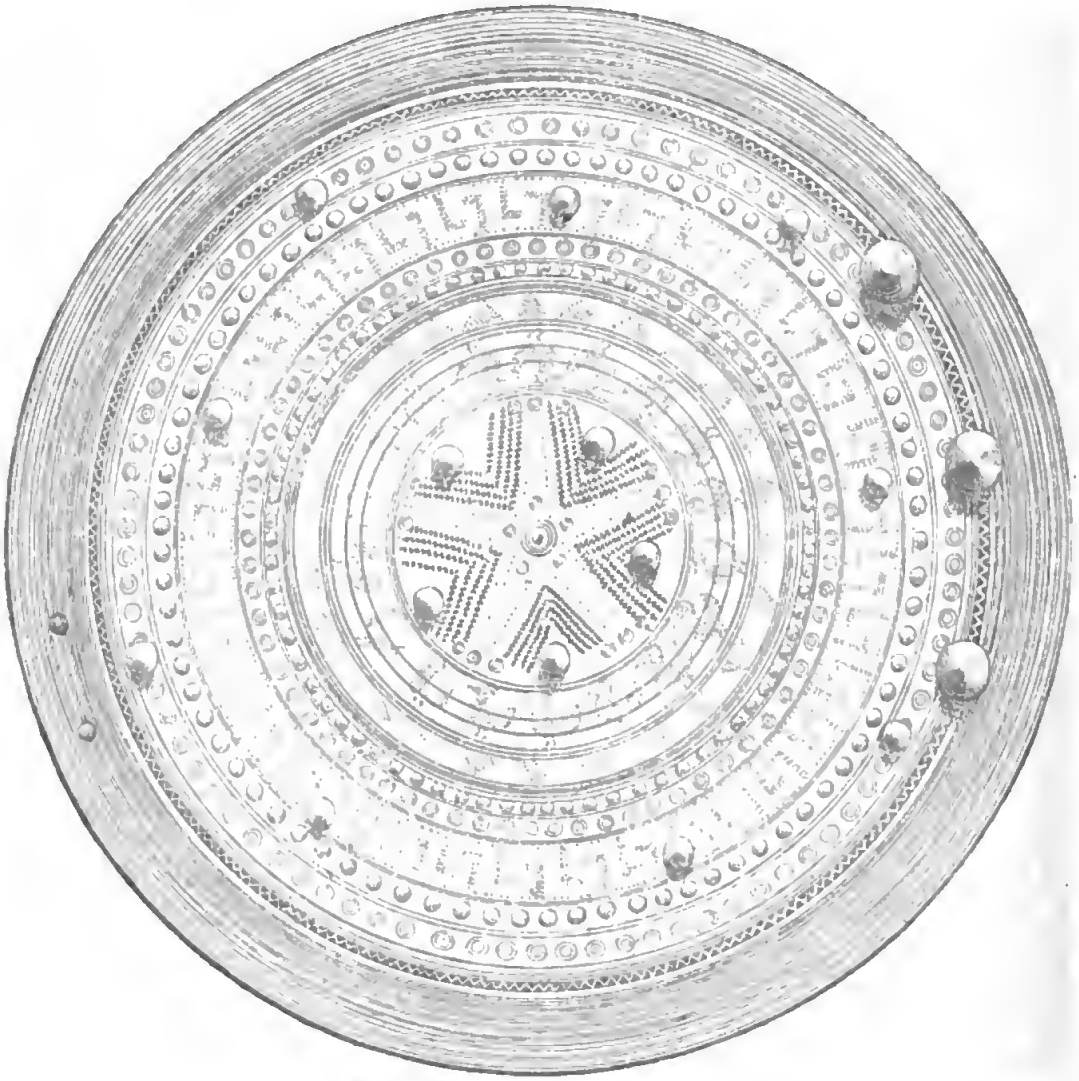
Toreutik oder Cälatur nannten, obwohl beide Begriffe schon früh eine bedeutende Erweiterung ihrer ursprünglichen Bedeutung erhalten haben. Es gehört hierher vor allem jene Fertigkeit, welche wir heute Ziselieren zu nennen pflegen: die Bearbeitung des Metalles mit schneidenden Instrumenten, also eine Art Metallschnitzkunst. Dieselbe hatte verschiedenartige Aufgaben; sie stellte teils von sich allein aus erhabene Metallarbeiten her, teils diente sie dazu, die durch Treiben oder Guß hergestellten Werke noch vollständig auszuarbeiten und ihnen die letzte Vollendung zu geben. Im ersten Falle hatte also der Künstler direkt aus dem vollen Metall mit den schneidenden Werkzeugen (stereotomisch) zu arbeiten; im zweiten kamen vornehmlich spitze Werkzeuge oder Punzen zur Anwendung, stählerne Stäbe, deren Enden sehr verschiedene Gestalt hatten, je nach dem Effekt, welchen man damit erreichen wollte. Um die Oberfläche matt erscheinen zu lassen oder sie rauh zu machen, kleine Höhlungen anzubringen, Linien oder feine Streifen zu ziehen u. s. w., mußte sich der Künstler für jede dieser Arbeiten besonders geformter Ziseliereisen bedienen; für besonders feine Linien, Gravierung von Buchstaben oder Zeichnungen diente der Grabstichel. Ob die für diese Arbeit verwandten Stifte durch ein Tretrad in Bewegung gesetzt wurden, wie es beim Gemmenschneiden der Fall war, läßt sich nicht mehr entscheiden; die Meinungen der heutigen Forscher gehen hierüber auseinander.

Als charakteristisches Beispiel von dieser Art Arbeit gebe ich hier unter Fig. 124 einen in Alba Fucense gefundenen, jetzt im Museum von Perugia aufbewahrten Bronze-Diskus von altertümlicher Dekoration. Hier sind, nach der Angabe des Herausgebers, die den Diskus umgebenden und die einzelnen konzentrischen Streifen voneinander trennenden Kreislinien, sowie die aus Punkten zusammengesetzten Ornamente der Streifen mit einem spitzen Grabstichel graviert, die kleinen konzentrischen Doppelkreise mit einem Punkte in der Mitte, die als Dekoration zweier Streifen und des mittelsten Feldes dienen, mit einem kleinen

Zentrum-Drehbohrer, die Zickzacklinien in der Nähe des äußern Randes mit einem breiten Grabstichel gearbeitet und endlich alle hervortretenden kleineren und größeren Buckel getrieben.

Die erstgenannte stereotomische Thätigkeit, deren Aufgabe es

Fig. 124.



Bronze-Diskus aus Alba Fucense.

ist, einen Gegenstand aus dem Metall heraus bildnerisch zu gestalten, hat in der Regel einen doppelten Weg vor sich, ganz ebenso wie das bei der Verarbeitung der edeln Steine der Fall ist: es handelt sich nämlich entweder darum, vertiefte Bilder zu schaffen, oder erhabene. Beide Methoden fanden sowohl bei edeln Metallen als

in der Bronzearbeit vielfach Anwendung. Die erhabenen Werke dienten meist als Verzierungen von Gefäßen, Hausrat u. s. w.; der vertiefte Schnitt hatte die Herstellung von Siegelstempeln u. dgl. zur Aufgabe. Bereits unter den Funden von Mykenä findet sich eine Anzahl solcher Arbeiten, teils Siegelringe, teils Schieber, mit vertieft in Gold eingegrabenen (nicht bloß eingeritzten) Zeichnungen; und auch später noch trug man vielfach Ringe, bei denen das Siegel nicht in einen Stein, sondern in das massive Gold selbst eingraviert war. Auch die Preßstempel zur fabrikmäßigen Herstellung getriebener (gestanzter) Arbeiten werden in gleicher Technik hergestellt; und daß auch die Münzstempel hierher zu rechnen sind, versteht sich von selbst.

Die lineare Gravierung vermittelst des Grabstichels fand bei den mannigfaltigsten Geräten und Schmucksachen Anwendung: Waffen, goldene Fibeln, Armbänder, silberne Gefäße, bronzene Kandelaber ꝛc. sind neben ihrer anderweitigen Verzierung sehr häufig auch noch mit gravierten Ornamenten versehen. Vielfach diente die Gravierung auch allein schon zur Dekorierung von Geräten; so haben wir schon (S. 153 u. 166) derartige Silber- und Bronzeschalen kennen gelernt; und ganz besonders sind die Rückseiten von Spiegeln und die namentlich im alten Präneste häufigen bronzenen Toilettekästchen (Cisten) mit solchen eingegrabenen Umrißzeichnungen versehen. Wir werden im zweiten Teil auf diese Toilettengeräte und die Art ihrer künstlerischen Ausstattung noch näher zurückkommen; hier muß jedoch schon bemerkt werden, daß wenn auch zweifellos der Grabstichel dabei zur Anwendung kam, es doch den Anschein hat, als sei die Hauptarbeit daran, die Zeichnung im großen und ganzen in der Regel nicht durch direkte Gravierung, sondern durch Ätzung erfolgt. Wahrscheinlich überzog man die ganze zu verzierende Fläche mit einer Substanz (etwa einem harzigen Firnis), in welche man dann die Umrisse der Zeichnung mittest eines spitzen Griffels einritzte, und trug hierauf eine ätzende Flüssigkeit auf (z. B. verdünnte Salpetersäure), welche an den eingeritzten Linien das Erz wegätzte; die

ASHMOLEAN MUSEUM OXFORD

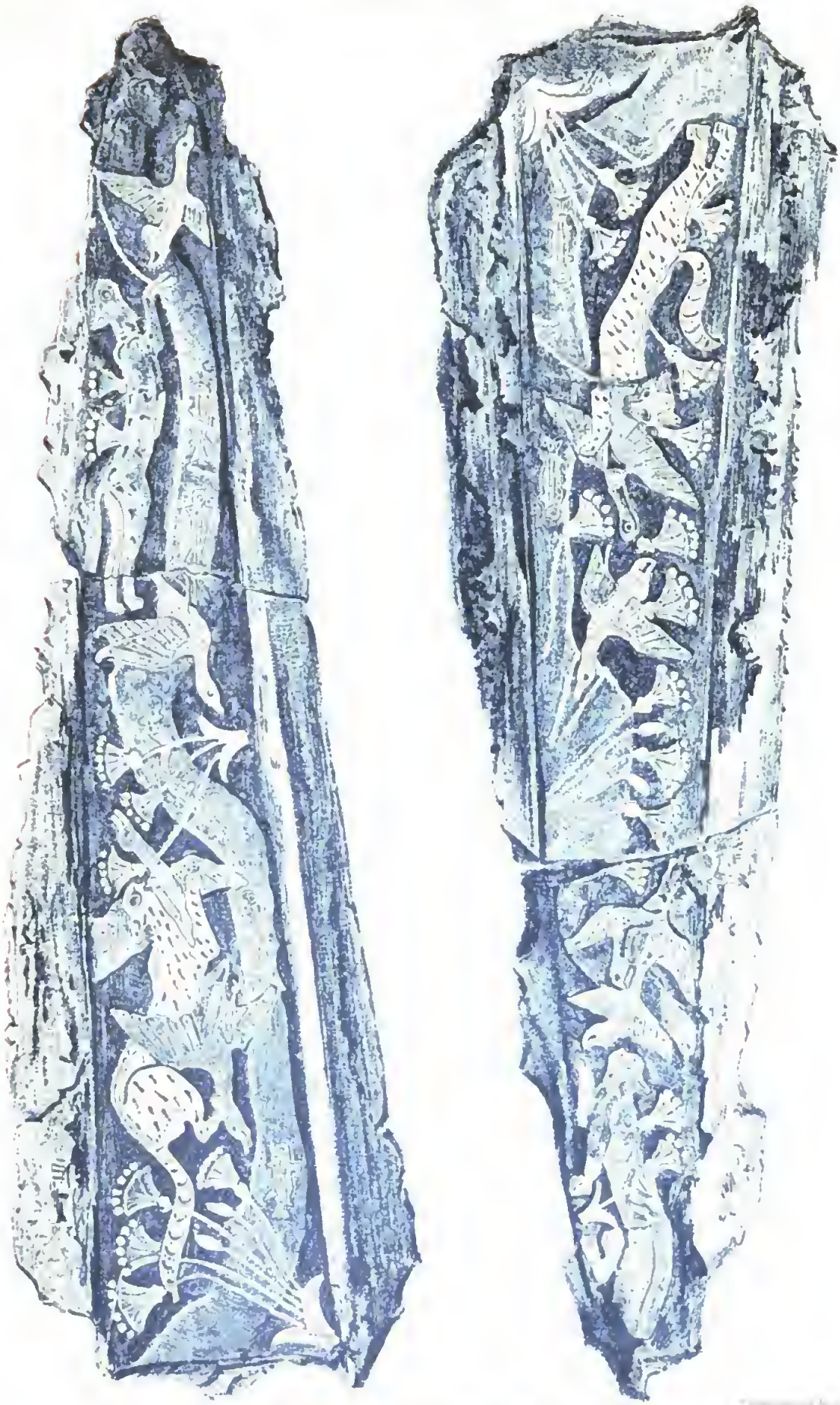
schließliche Vollendung und Durcharbeitung mag dann nachträglich mit dem Grabstichel erfolgt sein.

Schon die alte Kunstindustrie hat von der Gravierung den weiteren Schritt zur Niellоarbeit gethan. Bekanntlich nennt man so das Verfahren, wobei eine leichtflüssige Metallkomposition, gewöhnlich eine Mischung von Silber, Kupfer, Blei, Schwefel und Borax zusammengeschmolzen, nach der Abkühlung pulverisiert und auf die gravierte Metallplatte gestreut wird, worauf durch Erhitzung im Feuer die in Fluß kommende Niellomasse die gravierten Linien des Metalles ausfüllt und sich eng an dieselben anschmilzt, so daß sie sich deutlicher in schwarzen Linien von dem Grunde abheben. Die mehrfach geäußerte Vermutung, daß alle uns noch erhaltenen gravierten Arbeiten der Alten, namentlich die Spiegel und Cisten, ursprünglich in dieser Weise behandelt gewesen seien, hat freilich wenig Wahrscheinlichkeit; daß aber die Alten das Verfahren kannten, dafür haben wir bestimmte Belege, welche bis in das dritte Jahrhundert v. Chr. zurückgehen, und zwar sowohl in Silber-, als in Bronzearbeiten.

Damit verwandt ist die ebenfalls im Altertum geübte und durch zahlreiche Beispiele zu belegende Technik der eingelegten Metallarbeit oder Tauschierkunst. Diese Technik, welche seit alter Zeit im Orient heimisch war, (es giebt assyrische Bronzeplatten mit eingelegten Silbermustern und ähnliche ägyptische Arbeiten), ist bereits unter den Funden von Mykenä in ausgezeichneter Weise an einer Anzahl von Schwertklingen vertreten, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß, wie Milchhöfer vermutet,*) der berühmte von Homer beschriebene Schild des Achilles auf eine dichterische übertreibende Schilderung solcher plattierter Arbeiten zurückzuführen ist, da Homer gerade die polychrome Wirkung der verschiedenen Metalle besonders hervorhebt. In der Regel legte man edle Metalle, Gold und Silber, in Bronze oder Eisen ein; doch kommt auch Gold auf Silber, Eisen auf Bronze

*) Die Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 144 ff.

Fig. 125 u. 126.



Eingelegte Schwertklinge aus Mykenä.

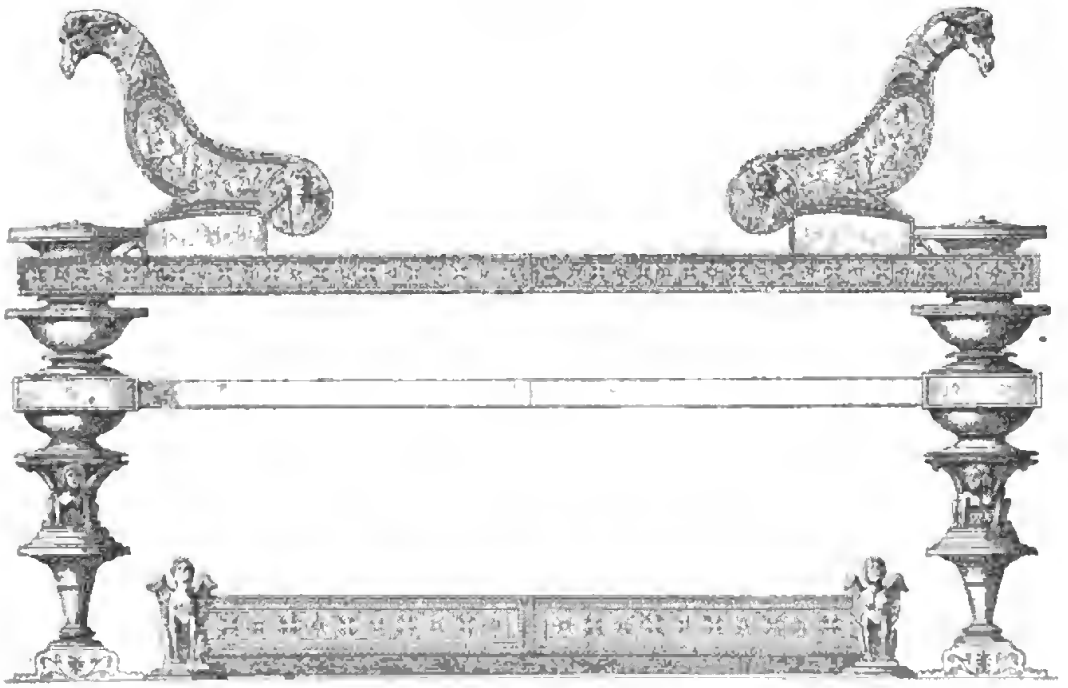
Digitized by Google

vor. Als Beiſpiel der älteren Technik geben wir hier unter Fig. 125 u. 126 die Abbildung der beiden Seiten einer in Mykenä gefundenen Schwert- oder Dolchklinge von ganz eigentümlicher Technik.*) Die Klinge iſt aus drei Stücken zuſammengeſetzt; die Verzierungen ſind nämlich nicht an der bronzenen Klinge ſelbſt, ſondern an zwei beſonders gearbeiteten Bronzeplatten angebracht, welche auf beiden Seiten der Länge nach in eine zur Aufnahme vorbereitete Höhlung eingelaſſen ſind. Dieſe Metallplatten ſind reich mit eingelegter Arbeit verziert, und zwar in folgender Weiſe: die Platten ſind mit einem metalliſchen Schmelz von einer auf der Oberfläche dunkelglänzenden Farbe überzogen, welcher zur Aufnahme der aus dünnen Goldplättchen geſchnittenen figürlichen Darſtellungen dient; die Belebung der letzteren iſt teils durch Anwendung des Grabſtichels, teils durch die verſchiedenen Farben der eingelegten Goldblättchen erreicht worden, welche in mehreren Nüancen zwiſchen Silbergrau und Rotgelb ſchimmern. Es ſcheint unzweifelhaft, daß die verſchiedene Färbung des angewandten Goldes auf künſtlichem Wege hervorgebracht worden iſt. Die eingelegten Darſtellungen zeigen Jagdſzenen: an einem mit Sumpfpflanzen bewachſenen, von Fiſchen belebten Fluſſe machen pantherähnliche Tiere aus dem Katzengeſchlecht Jagd auf Waſſervögel, allem Anſchein nach Enten. In der Abbildung ſind die mit Goldblech belegten Stellen weiß wiedergegeben, die mit Weißgold bedeckten hellgrau abgetönt; an der Stelle der Fiſche ſind in die Weißgold-Einlage des Fluſſes Einſchnitte gemacht, welche durch ein Metall von dunklerer Färbung ausgefüllt ſind. In ähnlicher Weiſe ſind die Blutstropfen am Halſe des einen Vogels durch Rotgold gegeben. Die dargeſtellten Pflanzen ſind, wie ein Vergleich mit ägyptiſchen Denkmälern lehrt, Papyrusſtauden, womit vielleicht ein Hinweis auf die Provenienz der Technik gegeben iſt. — Auch die pompejaniſchen Bronzegeräte bieten zahlreiche Beiſpiele dieſer eingelegten Arbeit, meiſt von großer Zierlichkeit

*) U. Köhler in den Mitteilungen des deutſchen archäolog. Inſtituts zu Athen f. 1882, S. 241 ff.

und trefflicher Ausführung; die eingelegten Teile, in der Regel Silber auf Bronze, sind entweder ausgeschnittene kleine Metallbleche oder Fäden, welche ohne chemische Verbindungsmittel einfach durch festes Einschlagen in den dafür eingravierten Vertiefungen haften. So ist der hier unter Fig. 127 abgebildete Sessel (ein sogen. Bisellium) gearbeitet, dessen bildliche Zierate an den Lehnen Weinleseszenen und andere bakchische Motive vorstellen.

Fig. 127.



Bisellium in eingelegter Arbeit aus Pompeji.

Daß das römische Altertum auch bereits das sogenannte Damaszieren, d. h. die Fertigkeit, durch Zusammenschweißen von Metallbändern oder von Stiften verschiedener oder gleichartiger Metalle zierliche Muster hervorzubringen, gekannt habe, ist zwar verschiedentlich behauptet worden, hat sich aber bisher noch nicht durch erhaltene Arbeiten der Art belegen lassen.

Diesen allgemeinen Angaben über die verschiedenen Arten der antiken Metallotechnik haben wir nun noch einige weitere über die wesentlichsten Verwendungen derselben und über die Verbin-

dung mehrerer Arten von Technik zur Herstellung von Gegenständen hinzuzufügen.

Die getriebenen Metallbleche werden entweder ohne Unter-

Fig. 128.

Wagen mit Bronzereliefs bekleidet im Konservatoren-Palast in Rom.

grund benutzt, oder sie dienen als Verkleidung irgendwelcher Unterlage. Letzteres ist das bei weitem häufigere. Da das getriebene Blech meist sehr dünn, also leicht Verletzungen aus-

gesetzt ist, ließ man nur solche Arbeiten, welche an und für sich vorsichtig behandelt wurden, ohne weitere schützende Unterlage, also vornehmlich goldene Schmucksachen. In der Regel aber füllte man nicht nur die hohle Rückseite der getriebenen Reliefs mit irgendwelcher festen Masse, wie Pech u. dgl. aus, sondern man benutzte auch die Bleche als Inkrustation für Metall, Holz, Leder und andere Stoffe. Auf die Verkleidung von Bauteilen, von Thüren, Möbeln, Kasten, Wagen, Sänften ꝛc. durch bronzene oder bei größerem Luxus durch silberne und selbst goldene getriebene Arbeiten haben wir schon früher an verschiedenen Stellen hinzuweisen Gelegenheit gehabt (vgl. S. 114, 134 u. 156); diese Art der Metallarbeit ist so häufig und so ungemein mannigfaltig, daß wir darauf verzichten müssen, auch nur annähernd die auf solche Weise verzierten Gegenstände aufzuzählen oder mehr Beispiele dafür namhaft zu machen. Wir begnügen uns daher mit dem unter Fig. 128 abgebildeten Beispiel eines auf solche Weise ausgestatteten römischen Wagens (die Holzteile an demselben und die Räder sind sämtlich neu), bei dem der ganze Wagenkasten mit Bronzeblechstreifen von wechselnder Höhe beschlagen war, deren Reliefs in gepreßter Arbeit, und daher zum Teil sich regelmäßig wiederholend, Szenen aus dem Leben des Achill darstellen.

Besondere Besprechung verdient auch die Herstellung der mit Reliefs verzierten Gefäße, bei denen verschiedene Arten der Technik zur Anwendung kamen. Die Herstellung von reliefierten Gefäßen durch Guß oder aus einer einzigen Metallplatte durch Treiben, wobei also Gefäß und Reliefs aus einem Stück sind, ward schon oben besprochen. Noch gewöhnlicher aber war es, daß die Reliefs und das Gefäß jedes für sich besonders gearbeitet und erstere erst nachträglich an das Gefäß angefügt wurden. Man nennt dies Verfahren speziell Inkrustieren; die besonders gearbeiteten Reliefe, welche entweder massiv gegossen oder hohl getrieben sind, werden hierbei an das Gefäß aufgenietet oder, was noch häufiger der Fall ist, festgelötet. In solcher Weise

sind z. B. die sehr stark hervorspringenden Innenreliefs der Hildesheimer Silberschalen gearbeitet, welche eben wegen ihrer sehr bedeutenden Erhöhung nicht aus der Platte selbst getrieben sein konnten. Es fehlt daher nicht an Arbeiten, bei denen all die verschiedenen Arten der Metalltechnik: Treiben, Gießen, Ziselieren, Löten, gleichzeitig zur Anwendung gekommen sind; dazu tritt dann bisweilen noch Tauschierarbeit und Vergoldung.

Was letztere speziell, das Vergolden, anlangt, so haben die Alten dafür sich verschiedener Verfahrungsweisen bedient. Die gewöhnlichste ist allerdings die Feuervergoldung, wobei Quecksilber und Gold breiförmig auf das zu vergoldende Metall gestrichen und der Hitze ausgesetzt wurden, worauf durch Verdampfung des Quecksilbers das Gold als Überzug zurückblieb. Daneben kam aber auch eine massive Vergoldung durch Blattgold und selbst durch Goldblech vor. So sind in der Krim gefundene Silberschalen in der Weise vergoldet, daß ein Goldplättchen von der Dicke eines starken Papiers über den ganzen Raum des gravierten Silbers gelegt und mit einem stumpfen Instrument so stark eingedrückt wurde, daß alle einzelnen Linien der Gravierung auch in dem Goldplättchen sichtbar wurden und infolge hiervon auch in diesem mit einem scharfen Instrument nachgezogen werden konnten. Hierauf wurden diejenigen Teile des Plättchens, welche nicht zur Deckung der Figur selbst und des sie umgebenden Streifen dienten, abgeschnitten und wieder entfernt; eine Methode, die freilich nicht die Dauerhaftigkeit der Feuervergoldung haben konnte.

Daß durch verschiedene Färbung der Metalle besondere Effekte erreicht wurden, davon sprechen die Nachrichten der Alten deutlich, und an manchen Gegenständen kann man es heute noch beobachten. Färbung des Goldes durch mannigfaltige Legierung ist ausdrücklich bezeugt; an alten Schmucksachen ist sehr häufig verschieden gefärbtes Gold, namentlich rötliches und blaßgelbes vereinigt. Die Effekte, welche an den mykenischen Dolchklingen durch verschiedene Legierung der Goldplättchen erreicht sind, haben wir

oben (S. 202) besprochen. Beispiele verschieden gefärbter Bronze haben sich dagegen meines Wissens nicht erhalten; was die Alten von den beim Guß von Erzstatuen hervorgebrachten Farbennüancen erzählen, klingt unglaublich. An und für sich legte man bei der Legierung des Erzes sehr bedeutenden Wert auf die hervorzubringende Farbennüance, zu polychromen Effekten nahm man aber lieber Silber u. dgl. als Einlage, anstatt andersgefärbten Erzes.

Wir haben hier endlich anhangsweise auch noch eine Kunst zu besprechen, deren Kenntnis man früher vielfach den Alten abgesprochen hat, die sie aber, wie jetzt unzweifelhaft feststeht, nicht allein gekannt, sondern sogar mit großer Meisterschaft ausgeübt haben müssen: das

Email,*)

worunter wir hier speziell die Fertigkeit, metallene Platten, Gefäße, Geräte u. dgl. mit aufgeschmolzenen bunten Glasflüssen zu verzieren, verstehen. Allerdings ist es richtig, daß es an deutlichen Erwähnungen oder Beschreibungen von Emailarbeiten bei den alten Schriftstellern fehlt; denn die von manchen Seiten lebhaft verfochtene Behauptung, daß „Elektron", für welches die beiden Bedeutungen des Bernsteins und des silberhaltigen Goldes feststehen, auch Email oder Schmelz bedeuten könne, ist sicherlich unhaltbar. Eine ganz bestimmte Erwähnung des Emails findet sich erst bei einem Schriftsteller des zweiten Jahrhunderts v. Chr., dem älteren Philostratus, welcher die Kunst, Farben auf Erz aufzuschmelzen, so daß dieselben hart und dauerhaft wie Stein werden, anführt, aber allerdings den Barbaren am Ozean zuschreibt, weshalb von einigen Gelehrten angenommen worden ist, daß damals die Schmelzmalerei wesentlich nur den Kelten bekannt gewesen, und daß demnach alles das, was man von emaillierten Schmuckgegenständen in Römergegenden am Rhein, in Frankreich, England u. s. gefunden hat, keltische Arbeit sei. Indessen ist auch

*) Bucher, Geschichte der technischen Kunst I, 1 ff. — A. v. Cohausen, Römischer Schmelzschmuck, Wiesbaden 1873 (aus Band XII der Annalen des Vereins f. Nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung).

diese Ansicht nicht zu halten gegenüber der unbestreitbaren Thatsache, daß griechische, etruskische und römische Arbeiten von unzweifelhafter Echtheit Spuren ehemaliger oder Reste noch vorhandener Schmelzmalerei aufweisen.

Man unterscheidet heute vornehmlich zwei Arten von Email: das Zellenemail (émail cloisonné), wobei die Zeichnung durch feine Metalldrähte gebildet wird, welche auf den metallenen Grund aufgelötet sind und Gruben bilden, in welche die Schmelzmasse aufgetragen wird, um dann im Ofen in Fluß gebracht und aufgeschmolzen zu werden; und das Grubenemail (émail champlevé), wobei die Zeichnung in die Oberfläche des Metallgrundes eingegraben und die Schmelzmasse in die so entstandenen Vertiefungen eingelassen wird. Von diesen beiden Arten scheint im Altertum vornehmlich die letztere im Gebrauch gewesen zu sein.

Anfänge und Herkunft der Emailarbeit liegen für uns im Dunkeln. Ob die Ägypter sie gekannt haben, ist zweifelhaft. Zwar hat Lepsius in den Hieroglyphen die Bezeichnungen für natürlichen und künstlichen Lasurstein, ebenso für natürlichen und künstlichen Smaragd nachgewiesen; allein wenn auch sicher ist, daß die künstlichen Steine als Glasmasse zu erklären sind, so brauchen sie doch keineswegs eigentlicher Schmelz, sondern können ebenso gut Glasflüsse gewesen sein, welche an Stelle der echten Edelsteine in Gefäße oder Schmucksachen eingesetzt werden. Nun besitzt allerdings das Münchner Antiquarium zwei Paare von Armspangen, welche in der großen Pyramide von Meroe gefunden worden sind und die in vorzüglicher Goldarbeit Verzierungen von blauem, rotem und gelbem Email aufweisen; aber diese Gegenstände tragen, trotzdem sie in einer Pyramide und in Äthiopien gefunden sind, doch das deutliche Gepräge des Einflusses griechischer Kunst, wofür auch der Umstand spricht, daß man mit jenen Schmucksachen zusammen griechische Kameen gefunden hat, so daß man demnach nicht umhin kann, die Entstehung dieser Emailarbeiten frühestens in die Ptolemäerzeit zu

verſetzen. An den älteren ägyptiſchen Goldarbeiten aber, wie an den oben beſprochenen Pektoralien, an Halsketten u. ſ. w. finden ſich zwar Edelſteine (namentlich Lapislazuli) und Glasflüſſe eingeſetzt, aber kein eigentliches Email. Die Technik iſt hierbei allerdings inſofern der des Zellenſchmelzes ähnlich, als ſich an den Schmuckſachen in der That durch Gold- oder Silberblättchen gebildete Zellen finden; aber der Unterſchied dabei iſt der, daß die zur Ausfüllung benutzte Glasmaſſe ebenſo wie die Edelſteine nur äußerlich eingefügt, nicht aber durch Feuer aufgeſchmolzen iſt. Es iſt alſo mehr eine Inkruſtationsarbeit, keine Emaillierung. (Wie es ſich mit den von Semper angeführten ägyptiſchen Bronzen und Goldſchmiedearbeiten mit eingelegtem Schmelz im Brittiſchen Muſeum*) verhält, vermag ich nicht anzugeben.)

Auch in der übrigen alt-orientaliſchen Kunſt ſcheint man bisher Email noch nicht haben nachweiſen zu können. Die oben (S. 114) beſprochenen, zur Bekleidung von Mobiliar dienenden Bronzearbeiten der Aſſyrer zeigen zwar vielfach vertiefte Gruben, welche zweifellos zur Aufnahme bunter Verzierungen beſtimmt waren; aber auch hier wird man ſchwerlich an etwas anderes, als an Edelſteine oder Glasflüſſe denken können. Daß im Orient ſeit alter Zeit Emailarbeit (und zwar Zellenemail) üblich geweſen ſei, iſt demnach meines Wiſſens eine bisher durch direkte Thatſachen noch nicht geſtützte Vermutung, welche weſentlich von der Annahme ausgeht, daß die byzantiniſche Kunſt, in welcher das Zellenemail plötzlich auftaucht, das Geheimnis dieſer Verfertigung eben vom Orient her überkommen habe.

Daß dagegen die Griechen die Schmelzmalerei gekannt haben, könnte man, ſelbſt wenn keine Reſte ſolcher erhalten wären, ſchon aus den Beſchreibungen mancher alten Bildwerke ſchließen, vornehmlich aus der Schilderung des olympiſchen Zeus von Phidias. Denn wenn wir leſen, daß der goldene Mantel des

*) Der Stil, II² 542.

Gottes reich mit bunten Arabesken eingelegt war, so wird man dabei viel weniger an Glasflüsse, als an Grubenemail, das eine figürliche Ornamentation leicht gestattet, zu denken haben; auch das Zepter des Gottes war vielleicht in ähnlicher Weise behandelt, obgleich Pausanias nur von Buntfarbigkeit durch Zusammenfügung von allerlei Metallen spricht. Die Thatsache, daß die Griechen die Emailtechnik kannten, geht aber noch deutlicher aus Fundstücken hervor, wie die oben angeführten Armspangen es sind oder der ebenfalls in München aufbewahrte goldene Kranz aus einem griechischen Grabe bei Armento in Unteritalien, an dem die zahlreichen Kelche der in feinster Arbeit ausgeführten Blumen mit Email von verschiedenen Farben verziert sind. Diese Arbeiten sind nicht Zellen-, sondern Grubenschmelz; und dasselbe ist der Fall mit denjenigen Emailarbeiten, welche in beträchtlicher Zahl in Westeuropa gefunden worden sind und bei dem unbestimmten Charakter ihrer Dekoration bald für keltisches, bald für römisches Fabrikat gelten. Daß jedenfalls im zweiten Jahrhundert n. Chr. Schmelzarbeit angefertigt wurde, ob nun von Römern oder von den ihnen benachbarten Barbaren, das ist durch Münzen, welche gleichzeitig mit emaillierten Gegenständen gefunden worden sind, sichergestellt; aber fraglich bleibt, ob die römische resp. römisch-keltische Technik auf alter Tradition beruhte oder damals erst wieder neu in Aufnahme gekommen war. Cohausen, welcher das homerische Elektron für Schmelz hält, glaubt, daß der Schmelz zur Zeit des Plinius nicht mehr bekannt gewesen und erst im zweiten Jahrhundert n. Chr. wieder in Aufnahme gekommen sei. Jedenfalls zeigen die in Rede stehenden römisch-barbarischen Schmelzarbeiten einen ganz anderen Charakter, als die vorher besprochenen griechischen; das Email dient nicht zur Hebung einzelner Partieen von Goldschmuck, sondern wird in meist geometrischen Mustern, welche sich leicht auf der Drehbank oder mit dem Zentribohrer ausführen resp. mit Punzen einschlagen ließen, zur bunten Ausstattung kleinerer Bronzegegenstände, vornehmlich von Fibeln

Knöpfen, Ringeln, kleinen Plättchen von unsicherem Zweck u. dgl. m., benutzt. Die Frage aber, ob wir darin echt römische Arbeiten zu erkennen haben oder eine barbarische Technik, kann ich auch nach der gründlichen Untersuchung Cohausens noch nicht als definitiv beantwortet betrachten. Semper meint, daß die harte, feuerfeste Schmelzmalerei auf Metall dem Genius der Griechen nicht zusagen mochte und daher wohl auch unter den Römern als barbarische Erfindung galt.

VI. Steinschneidekunst.*)

Die Kunst, edle Steine zu schleifen und zu gravieren oder zu schneiden, ist einer von denjenigen Gewerbszweigen, welche in ihrer Mittelstellung zwischen Kunst und Handwerk bei weitem mehr der ersteren, als dem letzteren angehören. Denn wenn auch das kleine Kunstwerk, welches der Gemmenschneider schafft, nicht Selbstzweck ist, sondern nur als Symbol für denjenigen, welcher dasselbe zum Siegeln gebraucht, dienen soll, so kommt doch bei Herstellung desselben für gewöhnlich der praktische Zweck seiner Bestimmung so wenig, oder lediglich in Hinsicht auf einige technische Einzelheiten, in Betracht, daß der Gemmenschneider in seiner Arbeit ganz ebenso frei erfindender und selbst schaffender Künstler ist, wie jeder andere Künstler, der mit seiner Schöpfung keinen anderen Zweck verfolgt, als den, das in ihm lebendige Ideal zur körperlichen Erscheinung zu bringen. Nichtsdestoweniger empfiehlt es sich, auch in unserer Übersicht, in der wir sonst geflissentlich die eigentliche Kunst beiseite lassen, hier doch der Technik und Entwickelung der Steinschneidekunst zu gedenken, teils weil dieselbe in ihrer Verbindung mit der Goldarbeit, welche häufig für die Erzeugnisse des Steinschneiders die Fassung herzustellen hat, in der That mit dem Kunstgewerbe sich nahe genug berührt, teils weil sich die Glyptik auch weiterhin mit

*) Zu vgl. Rollet in Buchers Geschichte der techn. Kunst I, 271 ff. und des Verf. Technologie der Griechen u. Römer III, 227 ff., wo auch auf S. 279 anderweitige Litteraturangaben zu finden sind.

Herstellung von Gefäßen u. dgl. beschäftigte, die gleichfalls als kunstgewerbliche Fabrikate gelten müssen. Auch das dürfte noch in Betracht kommen, daß keine der hohen Künste durch Beschaffenheit und Größe des Materials in der Weise beschränkt ist, wie die Glyptik.

Wir betrachten im folgenden zunächst die Technik der Steinschneidekunst, um weiterhin einen Blick auf die historische Entwickelung der Glyptik im Altertum zu werfen.

Die Alten verwandten für Schmucksachen, Ringe u. dgl. die wichtigsten der heute bekannten Edelsteine und eine sehr bedeutende Zahl von Halbedelsteinen, und sie zeigen in der Art, wie sie die verschiedenen Steine verwendet und behandelt haben, dasselbe feine Gefühl für den bestimmten Charakter eines jeden Stoffes, welches sie durchweg in ihren kunstgewerblichen Arbeiten erkennen lassen. Der wertvollste unserer modernen Edelsteine, der Diamant, nahm auch im Altertum bereits die gleiche Stelle in der Wertschätzung der Juwelen ein. Ob man ihn freilich so häufig wie heute für Schmucksachen aller Art, als Ohrgehänge, Diademe, Broschen u. dgl. gebraucht hat, läßt sich nicht mehr feststellen; es ist das jedoch, schon weil der Diamantenreichtum der Alten nicht sehr bedeutend gewesen sein kann, nicht gerade wahrscheinlich, vielmehr hat es den Anschein, daß man ihn wesentlich als Ringstein verwandte, und zwar einfach geschliffen, niemals graviert. Denn obgleich man sich offenbar darauf verstand, diesen härtesten aller Edelsteine vermittelst seines eigenen Staubes zu schleifen, so vermied man es doch, ihn durch Gravierung seines größten Vorzuges, des wundervollen Farbenspieles, zu berauben. Auch Sapphir und Rubin wurden in der Regel nicht graviert, hingegen häufig als Ringsteine wie in anderweitigem Schmuck getragen. Von sonstigen Edelsteinen, welche sowohl geschliffen, als graviert getragen wurden, nennen wir noch den Topas, Smaragd, Beryll (Aquamarin), Granat, Opal, Chrysolith und Türkis; doch sind unter diesen manche, welche nur selten geschnitten wurden, namentlich sind gravierte Sma-

ragde und Opale in unseren Sammlungen selten. Unter den Halbedelsteinen sind besonders wichtig die folgenden: der Bergkrystall, den man nicht nur zu Ringsteinen, sondern vielfach auch anderweitig verarbeitete, vornehmlich zu kostbaren Trinkgefäßen, Knöpfen u. dgl. m., ferner der Amethyst, Prasem, Jaspis, die verschiedenen Arten des Chalcedons, besonders Karneol, Sarder, Onyx (Achat). Namentlich die letztgenannten Steine, welche sich wegen ihrer verschiedenfarbigen Lagen ganz besonders zu polychromer Behandlung von Gravierungen eignen, sind in der Glyptik sehr gern, und zwar mit Vorliebe zu erhaben geschnittenen Bildwerken, Gefäßen u. dgl., verwandt worden. Von den in der Steinschneidekunst benutzten Steinen geringerer Qualität führen wir hier endlich noch an den glasartigen, schwarzen Obsidian, den sehr häufig sich findenden Lapislazuli (Lasurstein), Malachit, Hämatit und den vornehmlich in Ägypten beliebten Magneteisenstein.

Da die Edelsteine nur höchst selten in einer Form gefunden werden, welche sie ohne weitere Bearbeitung zur Fassung oder Gravierung geeignet erscheinen läßt, so ist auf jeden Fall, auch wenn es sich nicht darum handelt, bildliche Vorstellungen darauf zu schneiden, das Schleifen der Edelsteine erforderlich. Es ist bekannt, wie weit es die moderne Technik hierin gebracht hat; namentlich der Facettenschliff mit seinen zahlreichen, regelmäßigen, glänzend polierten Flächen ist vorzüglich dazu geeignet, die Vorzüge der einzelnen Steinarten ins beste Licht zu setzen, indem man in geschickter Weise die für jeden Stein geeignete, ihm besonders zusagende Form des Schliffes herauszufinden weiß. Hierin scheinen allerdings die Alten unsere heutige Technik nicht erreicht zu haben. Soll man nach den noch vorhandenen Schmuckstücken schließen, so möchte man annehmen, daß sie sich meistens damit begnügt haben, der natürlichen Gestalt, in welcher der Stein gefunden wurde, nur ein wenig nachzuhelfen, die Ecken abzuschleifen und die Flächen durch Politur zu heben, wennschon auch einige künstliche Formen zur Anwendung kamen,

vornehmlich sechsseitige Prismen, Birnen- und Perlenform, ovale oder schildförmige Gestalt, Cylinder u. dgl. m.

Der heutige Edelsteinschleifer hat zunächst durch das sogenannte Klieven oder Spalten die fehlerhaften äußeren Partieen des Steines zu beseitigen und demselben seine ungefähre Form zu geben, was namentlich beim Diamanten von besonderer Bedeutung ist; dann folgt das Schleifen der Facetten auf einer besondern Schleifmaschine oder Schleifmühle. Die Alten haben wahrscheinlich vermittelst des Tretrades und an demselben befestigter, schnellrotierender Metallplättchen geschliffen. Der zu schleifende Stein wird heute durch einen festen Kitt in ein Stäbchen (Kittstock oder Kegel) befestigt, so daß nur derjenige Teil desselben, welcher geschliffen werden soll, aus dem Kitt hervorragt; wie die Alten in dieser Hinsicht verfuhren, wissen wir nicht. Als Nagemittel für die härtesten Steine, Diamant, Rubin und Sapphir, dient heute das sogenannte Diamantbort, ein feines Diamantpulver, das beim Schleifen mit Baumöl angemacht und auf die Schleifscheibe aufgestrichen wird. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch die Alten bereits sich dieses Nagemittels bedient haben, da die Metallplatten allein jene harten Edelsteine nicht angreifen können. Für die weicheren Edel- und Halbedelsteine genügt freilich der Smirgel, ein hartes Gestein, welches vornehmlich in Naxos, in Kleinasien und Spanien vorkommt und pulverisiert und geschlämmt wird; auch die Alten haben dies für die Politur und Gravierung der Gemmen unentbehrliche Nagemittel gekannt und dasselbe vornehmlich aus Naxos und Armenien bezogen.

Die eigentliche Technik des Steinschneidens war bei den Alten, nach den übereinstimmenden Urteilen der Sachkenner, im wesentlichen durchaus dieselbe, wie die heutzutage übliche. In älterer Zeit hat man freilich, wie noch vorhandene alte Gemmen deutlich zeigen, häufig aus freier Hand geschnitten; allein dies war nur bei weichen Steinen, wie sie unter andern Ägypter und Assyrer verwandt haben, möglich. Bei härteren aber, vornehm-

lich bei den eigentlichen edeln Steinen müssen schon die Alten die Drehbank benutzt haben, bei welcher ein unter der Tischplatte befindliches und durch Treten in Bewegung gesetztes Rad eine oberhalb des Tisches angebrachte Spindel in schnelle Umdrehung versetzt, an der die auf den Stein wirkenden Instrumente, die sogenannten Steinzeiger, eingeschraubt werden. Die Gestalt dieser Steinzeiger ist sehr mannigfaltig, je nach der Wirkung, welche damit auf den Stein erzielt werden soll; sie endigen entweder in scharfe Spitzen oder in abgerundete kleine Perlen (Rundperl oder Bouterolle), in spitze Scheiben oder geuerbte Ränder u. s. w. Abgesehen von solchen metallenen Werkzeugen gebrauchten die alten Steinschneider zum Gravieren auch Splitter von besonders harten Edelsteinen, besonders vom Diamant. Man zertrümmerte fehlerhafte Diamanten so, daß sie in kleine Splitter zersprangen, unter denen man die geeigneten heraussuchte, in eiserne Handhaben faßte und als Gravierinstrumente benutzte, entweder zur Arbeit aus freier Hand oder zum Einsetzen in das Rad. Ähnlich verfuhr man mit dem sogenannten Ostracit, höchst wahrscheinlich ebenfalls einer sehr harten Steinart, deren Bestimmung jedoch nicht mehr möglich ist. — Als Nagemittel diente feines Diamantpulver oder Smirgel, welche auf die Steinzeiger gestrichen wurden; der Steinschneider setzte durch Treten des Rades die Spindel mit dem Zeiger in schnelle Umdrehung und hielt an letztere den im Kittstock befestigten Stein, um in langsamer und die größte Aufmerksamkeit erfordernder Arbeit die Umrisse und verschiedenen Tiefen resp. Höhen der gewünschten bildlichen Vorstellung hervorzubringen. Vorher wurden auf die polierte Fläche des Steines die Umrisse der zu gravierenden Darstellung aufgezeichnet; der Steinschneider beginnt dann seine Arbeit damit, daß er zunächst vermittelst des sogenannten Schneidezeigers diese Umrisse so tief als nötig eingräbt. Soll eine erhabene Figur geschnitten werden, so wird sodann die Oberfläche des Steins rings um die Umrisse herum bis zur erforderlichen Höhe weggeschliffen und dann das Relief selbst in seinen ver-

schiedenen Höhen herausgearbeitet; bei vertiefter Arbeit werden innerhalb der Umrisse mittelst sehr wechselnder Instrumente allmählich die größeren Flächen und dann die einzelnen Details ausgetieft. Nach Beendigung der eigentlichen Gravierarbeit wurde das fertige Werk noch durchgehends poliert. Vornehmlich nach dieser Seite hin sind die alten Gemmen von unübertroffener Ausführung, dergestalt, daß gerade die Politur als ein wesentliches Kennzeichen der Echtheit betrachtet wird; man hat vermutet, daß die alten Steinschneider sich darauf verstanden, ihre Arbeiten mit denselben Werkzeugen zu polieren, mit welchen sie dieselben geschnitten hatten, weil es sonst nicht möglich gewesen wäre, bis in die kleinsten Vertiefungen einzudringen. Unzulässig und daher in alten Gemmen unerhört ist der sogenannte Sotto-squadro-Schnitt, d. h. der, wobei der Steinzeiger im spitzen Winkel arbeitet und die Oberfläche des Steins unterhöhlt; derartig geschnittene Steine sind nämlich zum Siegeln unbrauchbar, weil das Siegelwachs sich in solchen unterhöhlten Stellen festsetzen würde. Deshalb wählte man auch für Siegelringe vornehmlich solche Steine, welche das Wachs nicht festhalten; abgesehen davon kamen bei der Auswahl vornehmlich Härtegrad, Schönheit der Farbe, Durchsichtigkeit, weiterhin Schichtenlagerung, welche sich zu Farbeneffekten benutzen ließ, in Betracht. Bei der außerordentlichen Feinheit zahlreicher alter Steinschneidearbeiten liegt die Vermutung sehr nahe, daß die alten Steinschneider bereits Vergrößerungsgläser benutzt haben, eine Hypothese, welche dadurch eine wesentliche Stütze erhält, daß sich bei verschiedenen Ausgrabungen konvex geschliffene Gläser gefunden haben, welche kaum etwas anderes gewesen sein können, als Lupen.

Man nennt heute die vertieft geschnittenen Steine, welche vornehmlich als Ring- und Siegelsteine benutzt werden, Intaglios, die erhaben oder in Relief geschnittenen dagegen Kameen. Beide Arbeiten sind im Altertum sehr verbreitet; letztere dienten allerdings weniger zu Ringsteinen als zu Schmuckgegenständen, und die ganz

großen, durch ihre verschiedenfarbigen Lagen sich auszeichnenden Prachtkameen aus Onyx werden wahrscheinlich überhaupt keinem praktischen Zwecke bestimmt, sondern lediglich als Kunstwerke für sich angefertigt worden sein. Der moderne Künstler, und wahrscheinlich auch der antike, arbeitet bei solchen größeren Gemmen nach einem ganz genau ausgeführten Reliefmodell, welches er von Zeit zu Zeit in ein mit Wasser oder Milch angefülltes Gefäß legt, um danach seine Nachbildung genau so weit aus der Oberfläche des Steins herauszuarbeiten, als das Modell jedesmal aus der Flüssigkeit hervorragt, und so, bei beständiger Wiederholung dieser Kontrolle, allmählich die ganze notwendige Höhe des Reliefs zu erreichen. Wahrscheinlich hatte man bei der Herstellung besonders großer Kameen noch eigene Vorrichtungen für das Gravieren zur Disposition, da solche Exemplare sich jedenfalls nicht so bequem auf den Kittstock befestigen und handhaben ließen, wie die kleineren Ringsteine. Dasselbe wird der Fall gewesen sein, wenn aus solchen großen Onyxen Gefäße geschnitten werden sollten, wie sie uns in einigen Exemplaren noch erhalten sind. Man nahm zu derartigen Arbeiten solche Sardonyxe, bei denen die verschieden gefärbten Schichten sich konzentrisch umeinander lagerten, dergestalt, daß die eine Schicht immer die andere vollständig umschloß (Drusen), während für Kameen Steine mit ebenen parallelen Schichten benutzt wurden. Für alle diese Arbeiten war außerordentliche Geschicklichkeit und Vorsicht des Künstlers erforderlich, indem die einzelnen Schichten nicht überall die gleiche Dicke haben und daher die Erhöhung des Reliefs ebensosehr mit Rücksicht auf die Farbe als auf die wechselnde Dicke der Schicht beständig im Auge behalten und je nach Umständen verändert werden muß. Der Kameenschneider ist daher in seiner Technik bei weitem beschränkter, als der in gewöhnlichem Steine und in größerem Maßstabe im Relief bildende Künstler; und darum zeigen auch manche sonst technisch untadelhaft hergestellte Arbeiten dieser Art einen gewissen Zwang, welcher eben die Folge solcher äußerer hemmender Einflüsse ist.

Als eine besondere Kunstfertigkeit der alten Steinschneider muß hier auch ihre Kenntnis des Färbens der Steine hervorgehoben werden. Man verstand sich im Altertum darauf, durch Abkochen bestimmter Steine in gewissen Flüssigkeiten die natürliche Farbe der Steine zu verschönern, resp. mehr oder weniger zu verändern. Auf diese Weise wußte man gewöhnlichen Steinen den Anschein von edeln zu geben, vornehmlich aber bei Achaten die einzelnen Lagen in ihrer Färbung zu erhöhen und die Steine dadurch wertvoller zu machen. Es geschah dies vermittelst einer Abkochung in Honig, höchst wahrscheinlich in ganz dem gleichen Verfahren, wie das ist, welches heute noch die Achatschleifer im ehemaligen Fürstentum Birkenfeld zur Anwendung bringen, um unscheinbare Chalcedone und fahlgelbe Karneole in schöne Onyxe umzuwandeln. Gewisse Veränderungen der Farbe ließen sich auch schon durch Brennen der Steine erreichen; so hat man namentlich dem Karneol durch Anwendung von Hitze andere Nüancen gegeben. Sonst erhöhte man auch wohl, wie heute, die Farbe oder das Feuer durchsichtiger Steine dadurch, daß man ihnen bei der Fassung eine metallene Folie unterlegte, für welche vornehmlich Gold, Silber, Messing u. dgl. zur Verwendung kam. Ganz besonders aber waren die Alten geschickt in Nachahmung von Edelsteinen in buntem Glasfluß; zahlreiche der schönsten Intaglios in unsern Sammlungen sind in diesem bescheidenen Material, das seiner größeren Weichheit wegen eine freiere Behandlung erlaubte, als die harten Edelsteine, ausgeführt.

Die Anfänge der Steinschneidekunst liegen weit über die historischen Zeiten hinaus. Schon auf den frühesten Stufen der uns erkennbaren alten Kultur kommen geschnittene Steine vor; in Ägypten, in Babylon reichen sie weit bis in historisch nicht aufzuhellende Anfänge zurück. Allerdings kennt man in Ägypten keine Gemmen, welche noch der Zeit der ersten Dynastieen zuzuweisen wären; wohl aber besitzt man bereits die vollendetsten Arbeiten in Sard, Amethyst u. s. w., sowie in gemeineren

Steinen, wie Feldspat, Obsidian, Serpentin, Steatit u. dgl., aus der Periode des ersten thebanischen Reiches. Weichere Steine sind anfangs aus freier Hand geschnitten worden; aber auch den harten ist, selbst bei steifer Behandlung des Figürlichen, wie sie der älteren ägyptischen Kunst überhaupt charakteristisch ist, eine große Vollkommenheit der Technik und völlige Beherrschung des spröden Materials eigentümlich. Sie sind entweder ganz vertieft ausgearbeitet oder in sogenanntem relief en creux, d. h. in einem flachen Relief, welches sich innerhalb einer geringen Vertiefung der Oberfläche des Steins befindet; es ist ganz die ähnliche Technik, wie sie auch in der Bildhauerkunst der Ägypter zur Anwendung gekommen ist. Eigentliche Kameen kommen erst in der griechisch-römischen Periode der ägyptischen Kunst vor und sind daher nicht mehr direkt zur ägyptischen Glyptik zu rechnen. — Einen sehr bedeutenden Teil der geschnittenen Arbeiten der Ägypter machen die in der Regel nicht als Ringsteine benutzten Skarabäen-Gemmen aus, d. h. diejenigen, welche auf der einen Seite in stark erhabenem Schnitt den den Ägyptern heiligen Käfer (Skarabäus) aufweisen, während die untere Fläche entweder halbkugelförmig vertieft oder, wie in späterer Zeit allgemein üblich, flach geschliffen und entweder mit hieroglyphischen Zeichen versehen oder sonst mit einem vertiefteingeschnittenen Bilde verziert ist. Diese Skarabäen-Gemmen, deren viele Tausende in den ägyptischen Gräbern gefunden worden sind, wurden nicht bloß aus edeln oder halbedeln Steinen, sondern in noch bei weitem größerer Menge von Glasfluß, aus glasiertem Thon (sogen. ägyptischem Porzellan), aus Meerschaum u. dgl. weichem Material hergestellt; sie wurden meist durchbohrt in größerer Zahl als Hals- oder Armbänder oder als Amulette getragen. Doch giebt es auch Skarabäen-Gemmen, welche als Ringsteine dienten; dieselben waren nach einer auch sonst im Altertum häufigen Einrichtung mit einer Einfassung versehen und drehbar an dem Ringe befestigt, so daß, wenn man den Ring am Finger trug, der erhaben geschnittene Skarabäus nach außen zu liegen kam,

beim Gebrauch aber der Stein des abgezogenen Ringes umgewendet und mit der gravierten innern Fläche gesiegelt wurde. — Die Veränderungen, welche der Stil der ägyptischen Gemmen im Verlauf der Entwickelung der Glyptik erfuhr, sind die gleichen, wie sie sich überhaupt in der ägyptischen Kultur und Kunst geltend machen, und hier nicht näher zu besprechen. Nur darauf ist hinzuweisen, daß zahlreiche Gemmen mit ägyptischen Darstellungen erst Arbeiten aus griechischer und römischer Zeit sind, da man unter den Ptolemäern und in der Kaiserzeit vielfach auch in altägyptischem Stile gearbeitet hat, und daß sich die größere Freiheit in der Auffassung derartiger Werke eben aus der späten Entstehungszeit erklärt.

Sehr verbreitet war die Steinschneidekunst bei den Assyrern und Babyloniern. Schon dem Herodot war der umfassende Gebrauch, welchen die Babylonier von Siegeln (resp. Petschaften, wenn wir diesen Ausdruck gebrauchen dürfen) machten, bekannt; wir besitzen heute noch eine große Menge davon, und zwar meistens in der für die assyrisch-babylonische Glyptik besonders charakteristischen Form des Cylinders. Es ist möglich, daß, wie vermutet wird, den Anstoß zu dieser Form die in der Natur häufig cylinderförmig sich findenden Flußkiesel gegeben haben, welche man durchbohrte und als Schmuck trug, und die dann weiterhin, mit irgend welcher bildlichen Vorstellung verziert, auch als Amulette gedient haben mögen. Diese Siegelcylinder haben in der Regel einen Durchmesser von 10—15 mm und eine Höhe von 2—4, seltner 5—6 cm; graviert ist an ihnen nur der konvexe Cylindermantel, nicht die beiden Kreisflächen. Die Mehrzahl ist in der Axe durchbohrt; dies Loch diente wahrscheinlich nur dazu, sie an einem Bande zu tragen, obgleich man auch vermutet hat, daß hierin eine Art beweglichen, metallenen Bügels angebracht war, welche erlaubte, den ganzen Cylinder beim Siegeln abzurollen. Die Technik der Gravierung ist, wie überhaupt in Vorderasien, die des Intaglio; von Kameen finden sich nur vereinzelte Anfänge. Das Material ist vornehmlich Chalcedon,

Hämatit und Achat; die Darstellungen geben zumeist Gottheiten, Tiere, Könige im Kampf mit Löwen, magische Zeichen u. dgl. m., im allgemeinen so ziemlich dieselben Vorstellungen wie die, welche man an den großen Reliefs findet. In technischer Hinsicht sind namentlich die Arbeiten der späteren Epoche durchaus vollendet und lassen keinen Zweifel, daß jene feinen Instrumente, deren sich die Griechen bedient haben, auch den Assyrern bereits bekannt waren, wie denn auch neben den vorhin angeführten Steinarten auch die meisten andern, im klassischen Altertum gebräuchlichen in der assyrischen Glyptik ebenfalls zur Verwendung gekommen sind. — Neben der Cylinderform kommt in den spätern Epochen für Siegelsteine auch die pyramidale und die konische Form vor, wobei die untere Fläche zur Gravierung benutzt wurde, während der Stein an der Spitze durchbohrt war, damit ihn der Eigentümer bequem an einem Bande bei sich tragen könne. Diese Form hat sich im Euphratgebiet weiter erhalten bis zur Zeit der Seleuciden und darüber hinaus.

Wie in Assyrien, so war auch im übrigen Vorderasien der Gebrauch, geschnittene Steine teils als Schmuck, teils als Siegel zu tragen, ganz verbreitet: so in Persien, Phönizien, Palästina. Während die Perser im wesentlichen an der assyrischen Cylinderform festhielten, gaben die Phönizier sowohl diese als die Kegelform auf und nahmen statt dessen von den Ägyptern die Skarabäenform an, wie sie sich auch im Stilistischen im großen und ganzen an ägyptische Muster hielten, obgleich gewisse Merkmale vorhanden sind, welche die Unterscheidung zwischen eingeführten echtägyptischen Arbeiten und einheimischen phönizischen Nachbildungen möglich machen: vornehmlich darin, daß bei den ägyptischen Skarabäen die gravierten Tierfiguren meist bloß Teile einer hieroglyphischen Legende und von andern Zeichen umgeben sind, während in den phönizischen Arbeiten die Einzelfigur eine Gottheit, ein heiliges Tier u. dgl., von der Menge der Zuthaten befreit, korrekt gezeichnet und mit einer Genauigkeit ausgeführt ist, welche beweist, daß das Handwerksmäßige in

der Gravierkunst bereits zu einem später nicht übertroffenen Grade der Vollkommenheit gebracht war.*) Den vornehmlichsten Inhalt der phönizischen Glyptik bilden Tiere, namentlich die phantastischen Gestalten des Greifs und der Sphinx; wahrscheinlich dienten die Skarabäen, da den Darstellungen meist religiöse Ideeen zu Grunde liegen, ebensowohl dem praktischen Zweck des Siegelns als zu Talismanen.

Sehr Hervorragendes haben in der Glyptik die Etrusker geleistet. Technisch wie stilistisch scheinen sie sich dabei ursprünglich, wie die Phönizier, an die Ägypter, mit denen sie in alten Handelsverbindungen standen, gehalten zu haben, was schon darin sich kenntlich macht, daß unter den in Etrurien gefundenen Gemmen die Skarabäen am häufigsten vertreten sind. Eine große Zahl davon, namentlich die in Smalte hergestellten, sind zwar sicherlich ägyptischer Import; aber die Mehrzahl, selbst solche, welche Hieroglyphen tragen, sind einheimisches Fabrikat, was bisweilen auch noch durch beigefügte etruskische Inschriften Bestätigung findet und auch daran sich erkennen läßt, daß die Käserform undeutlich wird, indem der Rücken erhöht, die Beine an den Seiten in die Höhe gezogen sind. Das Material dieser etruskischen Skarabäen ist in der Regel Karneol und Sarder oder Sardonyx. Die gravierten Darstellungen sind in älterer Zeit ägyptisierend oder assyrisierend, später in der Regel griechischer Mythologie entlehnt oder Vorgängen des täglichen Lebens. Die Technik ist anfänglich noch sehr primitiv; die ältesten etruskischen Gemmen (welche lange für die ältesten Werke der europäischen Glyptik überhaupt galten, was jedoch durch neuere Funde auf griechischem Boden in Frage gestellt erscheint) sind in der Weise gearbeitet, daß halbkugelförmige, vermittelst des sogen. Rundperls (Bouterolle) hergestellte Vertiefungen die Extremitäten und die einzelnen Gelenke an den Gliedern der Figuren bezeichnen, zwischen denen dann längere oder kürzere, breitere oder schmälere Vertiefungen,

*) King bei Cesnola, Cypern, S. 317.

welche im Abdruck als Wülste erscheinen, die Verbindung herstellen. Die so entstandenen Figuren machen natürlich einen sehr kindlichen Eindruck. Indessen diese primitive Technik macht mit der Zeit einer immer größer werdenden Vollkommenheit Platz. Schon diejenigen Gemmen, welche ihrem Stile nach noch hochaltertümlich sind, aber in der Benutzung griechischer Mythen bereits eine spätere Periode erkennen lassen, sind technisch sehr sorgfältig ausgeführt; noch vorzüglicher ist die Arbeit in denjenigen Arbeiten, welche auch stilistisch die Einwirkung griechischer Vorbilder verraten. Die Arbeiten der letzten Periode der etruskischen Glyptik zeigen dagegen wiederum ein Sinken im Stile wie in der Technik. Im allgemeinen ist die Zeichnung der etruskischen Gemmen zwar besser, als in der ägyptischen Kunst, entbehrt aber, wie die meisten figürlichen Darstellungen der Etrusker, der ebenmäßigen Schönheit; die Formen sind hart und eckig, die Bewegungen gewaltsam und übertrieben. Sehr häufig erhalten die etruskischen Gemmen einen eigentümlichen Schmuck durch einen im Umfang des Steins die Figur umgebenden gekörnten Rand, welcher meist aus zwei in geringem Abstand nebeneinander laufenden Linien besteht, die durch Querlinien schraffiert werden. Getragen wurden die etruskischen Skarabäen-Gemmen entweder durchbohrt an einem Faden um den Hals (als Amulett) oder beweglich gefaßt in Ringen. Kameen etruskischer Arbeit sind nicht bekannt.

Die älteste griechische Glyptik wird repräsentiert durch eine Gattung geschnittener Steine, auf welche man erst in neuester Zeit aufmerksam geworden ist und die man, weil sie zu einem bedeutenden Teile auf den Inseln des ägäischen Meeres gefunden worden sind, obgleich daneben auch das griechische Festland eine beträchtliche Zahl derselben geliefert hat, „Inselsteine" genannt hat.*) Diese Steine haben nicht zu Ringen gedient, sondern

*) Vgl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 39 ff. O. Roßbach in der Archäolog. Zeitung f. 1883, S. 169 u. 311 ff.

sind fast sämtlich durchbohrt und wurden daher amulettartig oder an Fäden aufgereiht getragen. Was die äußere Form anlangt, so finden sich zwei Haupttypen: den einen liegt die Form des im Meer oder Fluß reingewaschenen Kiesels zu Grunde, welchen man ursprünglich jedenfalls ohne weitere Bearbeitung zum Schneiden resp. Schmuck verwendete, während man später die rundliche Gestalt desselben künstlich nachahmte. Die Steine der zweiten Art haben ungefähr die Gestalt eines Pflaumenkerns, sind auch wahrscheinlich ursprünglich Fruchtkernen nachgebildet. Daneben kommen vereinzelt die Formen des Kegels, der Halbkugel, des drei- oder vierseitigen Prismas vor. Als Material dienen teils weiche Steinarten, wie Steatit oder Hämatit, teils härtere, wie Sarder, Achat, Jaspis, Chalcedon, Bergkrystall; außerdem kommen auch unedle Steine, wie roter Porphyr, Serpentin u. dgl. vor. Die aus weicherem Material gefertigten gehören allem Anschein nach einer älteren Periode an. — Verschiedenartig ist auch die Technik der Gravierung. Manche sind mehr eingekerbt oder geritzt, daher eckig und hart; andere sind eingegraben oder gebohrt und zeigen weichere Formen. Was die Darstellungen anlangt, so sind dieselben zwar in stilistischer Hinsicht durchweg außerordentlich primitiv, aber inhaltlich sehr mannigfaltig. Wir finden vornehmlich folgende Gegenstände: reine Ornamente, wesentlich geometrischen Charakters; Tiere aller Art, teils nicht europäische oder ganz phantastische, wie Löwen, Panther, Greife, Sphinxe, teils in Europa heimische, wie Pferde, Rinder, Ziegen, Rehe, Hirsche, Steinböcke, Schweine, Hunde, Wasservögel, Tauben, Adler u. s. w.; auch für Jagdszenen sehen wir solche verwandt. Besonders häufig sind Darstellungen des Pferdes, teils in seiner wirklichen Gestalt, teils indem einzelne Körperteile desselben zu sonderbaren Mischgestalten und abenteuerlich-dämonischen Ungeheuern verwandt sind. Menschliche Gestalten kommen auf diesen merkwürdigen Gemmen nur ganz vereinzelt, in roher Ausführung, vor. Woher man den Ursprung dieser in sich ganz abgeschlossenen Klasse von geschnittenen

Steinen ableiten soll, darüber ist man einstweilen noch nicht einig. Während King der Ansicht ist, daß dieselben Nachbildungen phönizischer Muster seien, wogegen der Umstand spricht, daß die betreffenden Typen auf dem asiatischen Festland durchaus nicht heimisch sind, ist Milchhöfer der Meinung, daß man darin altarische Überlieferung zu sehen habe; dagegen hat Roßbach neuerdings wenigstens für eine Anzahl von Typen wiederum phönizisch-assyrischen Ursprung in Anspruch genommen. Einstweilen muß also diese Frage als noch nicht spruchreif bezeichnet werden.

Die weitere Entwickelung der griechischen Glyptik hängt eng mit dem Entwickelungsgang der Kunst in Griechenland überhaupt zusammen. Sämtliche Gebiete der Religion und Mythologie, der Sage und des Lebens zieht die Steinschneidekunst im Laufe ihrer allmählichen Ausbildung in ihr Bereich; von ungelenksteifer Altertümlichkeit dringt sie, entsprechend und wahrscheinlich auch zeitlich parallel mit der Bildhauerkunst, zur höchsten Schönheit und einer durch keine technischen oder stilistischen Fesseln mehr beengten Freiheit durch. Nirgends mehr tritt das Mühselige der Arbeit im Stein hervor; von den rundlichen Vertiefungen, welche in manchen älteren Arbeiten die Anwendung der Bouterolle verraten (s. oben S. 222), ist ebensowenig mehr etwas zu sehen, wie von den steifen, eckigen Strichen, wie sie orientalische und etruskische Gemmen so häufig zeigen. Die griechischen Gemmen gehören in der That zu dem Anmutigsten und Schönsten, was die griechische Kunst überhaupt hervorgebracht hat. — Was die äußere Form der Siegelsteine anlangt, so überwiegt durchaus die Form des Ringes mit einfachem Intaglio; die orientalisch-ägyptischen Formen des Skarabäus, Cylinders oder Kegels haben sich in Griechenland nicht eingebürgert, obwohl vereinzelt sowohl Skarabäen als prismatische Siegelsteine auch in Griechenland vorkommen. Den Ringsteinen gab man meist eine etwas oblonge oder ovale Gestalt und schliff die Fläche, auf welche graviert wurde, entweder eben oder etwas konvex und schildförmig. Auch die der griechischen Glyptik zuzuweisenden Kameen sind von vor-

züglich seiner Arbeit; doch ist uns verhältnismäßig wenig von solchen erhalten, wie denn überhaupt die nach Fundort oder Stil unzweifelhaft der spezifisch hellenischen Kunst zuzuweisenden geschnittenen Steine nicht gerade zahlreich sind.

Die römische Steinschneidekunst schließt sich, wie die römische Kunst überhaupt, eng an die griechische an. Allerdings ist der Gebrauch geschnittener Siegelsteine bei den Römern erst spät allgemein geworden. Ringe wurden zwar in Rom seit alter Zeit getragen, es waren aber offenbar nur metallene, bei denen der Siegelstempel in das Metall selbst (Gold, Bronze, Eisen) graviert war. Der ältere Scipio Africanus soll der erste gewesen sein, welcher in seinem Ring eine geschnittene Gemme trug. Von da an aber wurde der Gebrauch geschnittener Steine immer häufiger und bald ganz allgemein, namentlich nachdem durch die Kriegsbeuten große Mengen kostbarer Gemmen nach Rom gekommen waren. Im letzten Jahrhundert der Republik pflegten nicht nur die wohlhabenden Bürger jeder eine größere Zahl von Ringen, mit denen man häufig wechselte, zu besitzen, sondern viele legten sich sogar damals Gemmensammlungen (Daktyliotheken) an: die ersten Kunstsammlungen, von denen wir im Altertum überhaupt erfahren. Seitdem wurde auch die Glyptik in Rom heimisch; sie trug aber nicht nur in Technik und Stil durchaus das Gepräge der griechischen Vorbilder, sondern es waren auch bei weitem die meisten der in Italien arbeitenden Gemmenschneider ihrer Herkunft nach Griechen. Es ist daher von Besonderheiten der römischen Glyptik keine Rede; nur das mag bemerkt werden, daß mit dem in der Kaiserzeit immer mehr überhand nehmenden Luxus auch die Anwendung der Gemmen immer größere Dimensionen annimmt, indem man sich nicht mehr damit begnügte, sie als Ringsteine oder, wenn es Kameen waren, als Teile von Frauenschmuck zu verwenden, sondern auch Kleider und Schuhe, Waffen und Wehrgehänge, Sänften, Wagen und Pferdegeschirr, Trinkgefäße und Hausrat u. a. m. mit Kameen verzierte. Diese verschwenderische Pracht in der Benutzung der

geschnittenen Steine war freilich nicht den Römern eigentümlich, sondern im Orient seit alter Zeit heimisch und von den Römern zugleich mit anderem orientalischen Luxus herübergenommen worden. Andererseits nimmt auch der Gebrauch von Glasflüssen für Ringsteine und sonstigen Schmuck in der römischen Zeit immer mehr überhand; bei der täuschenden Ähnlichkeit, welche man den Glaspasten und Edelsteinen zu geben wußte, dienten solche falsche Steine den Ärmeren als Surrogat an Stelle der echten Edelsteine, welche sowohl an sich wegen der Kostbarkeit des Materials als wegen der viel größeren Schwierigkeit der Bearbeitung bei weitem teurer waren.

Von ihrer glänzendsten Seite zeigt sich die römische Steinschneidekunst in jenen großen Prachtkameen, in denen die römischen Kaiser, das Beispiel der Diadochenfürsten nachahmend, Porträts von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses oder historisch-allegorische Szenen, welche den Kaiser oder einen Prinzen verherrlichten, einschneiden ließen. Man benutzte hierfür große Onyxe von drei bis fünf Schichten, Exemplare von einer Größe und Schönheit, wie sie heute nicht mehr gefunden werden und welche die Alten wahrscheinlich aus bisher noch nicht wieder aufgefundenen Onyxlagern in Indien bezogen. Daß solche Stücke auch im Altertum schon Seltenheiten waren, kann man schon daraus schließen, daß sie fast ausnahmslos der Glorifizierung des Kaiserhauses bestimmt wurden und jedenfalls Eigentum von Mitgliedern desselben waren; da auch keine einzige Gattung alter Kunstwerke im Mittelalter und selbst während der Zeiten barbarischer Mißachtung der Kunst so geschont und geschätzt worden ist, als eben diese stets als wertvolle, anderweitig nicht zu verwendende Prunkstücke behandelten Gemmen, so darf man annehmen, daß uns nur wenige derartige Exemplare verloren gegangen sind. Die Art, in welcher die Künstler die verschiedenfarbigen Lagen des Steins zu eigentümlichen Farbeneffekten zu benutzen wußten, verdient bei diesen Kameen ebenso wie die Feinheit der Ausführung alles Lob; doch sind nicht alle Exemplare in gleicher

Vollkommenheit ausgeführt, und nur wenige reichen an die Schönheit der berühmten Gemma Augusta in Wien heran.

Ebenfalls wesentlich der Römerzeit gehören die wenigen uns erhaltenen Gefäße an, welche aus großen Onyxdrusen in kunstvoller Weise mit erhabenen Reliefs verziert geschnitten worden sind. Allerdings ist diese Technik ebenfalls bereits in alter Zeit im Orient heimisch gewesen; König Mithradates soll auf seinem Bergschloß eine Sammlung von mehreren tausend solcher kostbaren, in Edelstein geschnittenen Vasen besessen haben. Aber was von derartigen Arbeiten auf uns gekommen ist, das läßt sich teils durch die Vorstellungen, teils durch den Stil mit Sicherheit als griechisch-römische Arbeit erkennen. Größe und Gestalt dieser Gefäße ist natürlich beschränkt; der Künstler mußte sich bei der Wahl nach der Beschaffenheit des ihm vorliegenden Steines richten; doch müssen wir auch hier die Geschicklichkeit bewundern, mit welcher die Steinschneider sich diese zu Nutzen zu machen, und die überraschenden Effekte, die sie durch wohldurchdachte Verteilung der Reliefs auf die einzelnen Schichten, zum Teil selbst mit Benutzung der Durchsichtigkeit einzelner Lagen, zu erzielen wußten.

Den Niedergang der antiken Glyptik bezeichnen vornehmlich die sogenannten Abraxas-Gemmen mit ihren mannigfaltigen mystischen Vorstellungen und Inschriften, auf die wir hier jedoch nicht näher einzutreten haben, da sie wesentlich durch die Typen von Interesse sind.

An diese allgemeinen Betrachtungen über die historische Entwickelung der antiken Glyptik haben wir noch einige Bemerkungen anzuknüpfen über die Verwendung der Edelsteine zu anderweitigem Schmuck, in graviertem Zustande sowohl als auch in einfachem Schliff. Die Fassung der Edelsteine bildet allerdings einen ganz wesentlichen Teil der oben behandelten Goldschmiedekunst, und wir haben auch schon Veranlassung gehabt, einige derartige Beispiele kennen zu lernen; indessen ist hier der Ort, noch einige Details, zu denen sich dort keine Gelegenheit bot, nachzutragen.

— Die ägyptische Kunstindustrie bedient sich der Edelsteine vornehmlich zur Inkrustation bei Goldarbeiten, dergestalt, daß die Steine nur zur Dekoration dienen, nicht aber den eigentlichen Hauptwert des Schmuckes ausmachen; und wenn wir von den Ringen, die hier nicht in Betracht kommen, absehen, so hat es den Anschein, als ob überhaupt das ganze Altertum hindurch eine derartige Verbindung von Edelsteinen mit Goldarbeit, wie sie die moderne Juwelierkunst liebt, wobei die goldene Fassung die Nebensache und wesentlich nur dazu bestimmt ist, den wertvollen Stein recht zu heben, nicht gebräuchlich gewesen sei, daß man es vielmehr vorgezogen habe, entweder die Goldarbeit als die eigentliche Hauptsache zu behandeln, zu welcher der Edelstein nur als sekundäres, lediglich dekoratives Element noch hinzutritt, oder den kostbaren Stein für sich allein und ohne Goldfassung, oder wenigstens nur mit geringer Beigabe einer solchen, wirken zu lassen. Das zeigen uns namentlich die aus Edelsteinen gefertigten Halsbänder, bei denen eine Aneinanderreihung einfach geschliffener und durchbohrter Steine, welche auf Fäden gezogen sind, sehr beliebt ist. So z. B. bei dem unter Fig. 129 abgebildeten ägyptischen Halsband, dessen Material freilich aus Glasfluß in Form von Perlen, Birnen oder Täfelchen besteht, nebst verschiedenartigen Amuletten als Anhängsel, bei dem man aber voraussetzen darf, daß auch aus echten Steinen gefertigte ihm in der Art der Anordnung ähnlich gewesen sind. Ebenso sind die auf assyrischen Denkmälern abgebildeten oder im Original erhaltenen Halsketten wesentlich aus einfach geformten, durchbohrten Edelsteinen (Karneol, Jaspis, Sard, Amethyst u. dgl.) gebildet, welche in Gestalt von Perlen, Cylindern, Oliven, Dattelkernen u. s. w. geschliffen und aneinander gereiht sind. Ganz entsprechend ist der Charakter der sehr schönen Halsbänder, welche Cesnola auf Cypern gefunden hat. Abgesehen von den nur aus Gold hergestellten (von denen wir eines oben S. 135 unter Fig. 93 abgebildet haben), finden wir darunter eines, welches aus kleinen Karneol- und Onyxkorallen, die mit schön granulierten

Goldperlen abwechſeln, zuſammengeſetzt iſt; ein anderes beſteht aus abwechſelnd aneinandergereihten Karneol- und Goldperlen, ein drittes aus Gold- und Bergkryſtallperlen.

Auch im griechiſchen und römiſchen Frauenſchmuck pflegen die Halsbänder, wenn ſie nicht ganz von Gold hergeſtellt ſind, in den meiſten Fällen die Edelſteine ungefaßt zu enthalten, obgleich daneben auch Beiſpiele, wie das oben S. 147 unter Fig. 102 mitgeteilte etruskiſche Halsband, vorkommen. Beſonders lehrreich hierfür iſt ein vollſtändiger Schmuck einer römiſchen Dame,

Fig. 129.

Ägyptiſches Halsband aus nachgemachten Edelſteinen.

welcher i. J. 1841 bei Lyon gefunden wurde und wahrſcheinlich aus der Zeit des Septimius Severus herrührt. Derſelbe enthielt, abgeſehen von Armbändern, Ohrgehängen, Ringen, Anhängſeln, Broſchen, Schlöſſern und Nadeln auch ſieben wertvolle Halsbänder aus Steinen. Von dieſen beſteht das erſte aus fünf Smaragden in Form ſechsſeitiger Prismen und zwei à jour gefaßten Perlen; zwiſchen dieſen ſieben Gliedern befinden ſich Glieder von Goldarbeit, an denen ſechs prismatiſche Smaragde hängen. Das zweite hat elf oval geſchliffene Granaten, an deren Ein-

fassung elf birnenförmige Granaten hängen; ähnlich ist das dritte aus zehn gefaßten ovalen Amethysten, an deren Fassung andere ebenfalls ovale Amethyste hängen, zusammengesetzt. Das vierte besteht aus olivenförmigen blauen Glasperlen, durch die ein Golddraht gezogen ist, der auf beiden Seiten einen Ring bildet und mit diesem in den nächsten Ring eingreift; das fünfte aus vierzehn Sapphiren auf einem Goldfaden, der sie mit den dazwischen befindlichen Goldplättchen verbindet; das sechste aus 22 Goldperlen auf einem Faden; das siebente endlich aus kleinen Cylindern von Korallen, Malachit und Gold in elf Doppelfäden geordnet, welche durch zwölf Goldglieder zusammengehalten werden. — Welchen eminenten Luxus die vornehmen römischen Damen mit Edelsteinschmuck getrieben haben, geht u. a. aus der Nachricht hervor, daß Lollia Paulina, die Gemahlin des Caligula, bei einem nicht einmal besonders wichtigen Anlaß an Kopf, Hals, Ohren, Armen und Fingern einen Schmuck von Smaragden und Perlen im Werte von beinahe 9 Millionen Mark trug.

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich auch im Altertum schon die Perlen, namentlich für Ohrgehänge; für schöne, große Exemplare wurden Unsummen gezahlt, welche selbst über den Preis der teuersten Edelsteine noch hinausgingen, und die berüchtigte Perle der Kleopatra gehörte keineswegs zu den Ausnahmen; schenkte doch Cäsar einer von ihm verehrten Dame eine Perle im Preise von über 1 300 000 Mark. Seit der Eroberung von Alexandria, durch dessen Handel die Erträge der Perlenfischereien im persischen Meerbusen und indischen Ozean nach Rom geführt wurden, breitete sich der Perlenluxus in immer weitere Kreise aus, so daß Perlenhalsbänder von mehrreihigen Schnüren zur notwendigen Ausstattung jeder eleganten Dame gehörten.

VII. Mosaik.*)

Unter Mosaik im speziellen versteht man bekanntlich die Kunst, Zeichnungen oder Gemälde durch Zusammensetzung von

*) Vgl. Buchers Geschichte der techn. Künste I, 93 ff., und des Verf. Technologie der Griechen u. Römer III, 323 ff., wo anderweitige Litteraturangaben zu finden sind.

buntfarbigen Steinchen, Thon- oder Glasstückchen und anderem ähnlichen Material nachzuahmen, um mit diesen Nachbildungen Fußböden und Wänden einen dauerhaften Schmuck zu verleihen. In der Neuzeit hat der Begriff der Mosaik allerdings eine noch weitere Ausdehnung erhalten, ist auf eingelegte Holzarbeit u. dgl. m. übertragen worden; auch die Anwendung der Mosaik ist mannigfaltiger geworden, indem man Mobiliar, Schmucksachen u. a. m. damit verziert; für das Altertum aber handelt es sich wesentlich nur um die bezeichnete Art und Gebrauch, und von dieser Mosaik haben wir hier zu sprechen, da es sich bei derselben, so kunstvoll dieselbe auch in vielen Fällen sein mag, doch um ein rein mechanisches Reproduktionsverfahren handelt, indem die Mosaikarbeiter nur selten zugleich auch die geistigen Urheber der von ihnen wiedergegebenen Originalgemälde waren.

Die Entstehung der Mosaiktechnik und ihre Herkunft liegen für uns ebenso im Dunkeln, wie der vielbesprochene Ursprung der Benennung selbst, welche erst gegen Ausgang des Altertums aufkommt, während die griechischen und römischen Benennungen der besten Zeit anders lauten. Man nimmt in der Regel an, daß der Orient, welchem das klassische Altertum so zahlreiches auf dem Gebiet von Kunst und Handwerk verdankt, auch die Heimat der Mosaiktechnik sei. Bestimmte Thatsachen können zur Begründung dieser Annahme freilich nicht angeführt werden, als höchstens eine Stelle des alten Testamentes, im Buch Esther, welche die Pracht im Königsschlosse zu Susa schildert und dabei mit bunten Steinen eingelegtes Pflaster erwähnt. Andere Belege für jene Annahme giebt es nicht; Spuren oder erhaltene Reste von Mosaiken aus vorrömischer Zeit haben sich im Orient bisher nirgends nachweisen lassen. Ebensowenig sind wir imstande, mit Sicherheit zu bestimmen, um welche Zeit die Griechen mit der Mosaiktechnik Bekanntschaft gemacht haben mögen. Die Annahme, daß bereits vor der Zeit Alexanders d. Gr. dieselbe in Griechenland heimisch gewesen sei, steht auf sehr schwachen Füßen; sichere Spuren finden wir erst in der Zeit der Diadochen: wir

erfahren von Mosaikböden in der Wohnung des Demetrios von Phaleron, in Bauten des Königs Hiero II. von Syrakus, am Hofe der Pergamener; und aus derselben Zeit rührt wahrscheinlich der einzige mit Sicherheit der griechischen Technik zuzuschreibende Mosaikboden her, welchen wir kennen, obgleich derselbe seit seiner Auffindung verloren ist und nur noch in Abbildung vorliegt, nämlich der Fußboden im Pronaos des Zeustempels in Olympia (gefunden 1829 bei den Ausgrabungen der französischen Expedition). Dies Werk stellt Tritonen umgeben von zierlichem Palmettenornament, das Ganze eingeschlossen in eine Umrahmung aus Mäandermuster, vor und war aus verschiedenfarbigen Kieseln des die Ebene von Olympia durchfließenden Alpheios, von ungefähr 1 cm im Durchmesser, zusammengesetzt: die nackten Teile der Figuren waren von hellroter Farbe, das Haar rotbraun, außerdem waren weiße, schwarze, gelbe und grüne Steinchen zur Anwendung gekommen.

Von den Griechen haben die Römer die Kenntnis der Mosaik übernommen, und zwar angeblich unter Sulla, welcher den Fortunatempel zu Ravenna mit Mosaikfußböden schmücken ließ. Anfänglich waren dergleichen jedenfalls noch selten und kostbar; aber der Gebrauch derselben nahm schon gegen Ende der Republik und noch mehr in der Kaiserzeit in solchem Grade überhand, daß einfachere Arbeiten derart bald zur Ausstattung selbst eines bescheidenen Hauses gehörten, jedoch auch kostbarere so allgemein wurden, daß das kleine Pompeji eine bedeutende Anzahl der feinsten, wahrhaft künstlerisch ausgeführten Mosaikgemälde enthielt, darunter das berühmteste unter allen auf uns gekommenen Mosaikbildern, die Alexanderschlacht. An allen Orten, wohin römische Kultur gedrungen und die Legionen ihre Adler getragen, hat man denn auch Reste römischer Mosaiken gefunden; und es sind das keineswegs immer bloß unbedeutende Arbeiten provinzieller Technik, sondern oft recht tüchtige Arbeiten darunter. Die Mosaik ist denn auch eine der wenigen kunstgewerblichen Techniken, welche nicht nur das Altertum überdauert, sondern

sogar nach mancher Seite hin gegen das Ende des Altertums und den Beginn des Mittelalters eine gewisse Vervollkommnung erfahren haben.

Man unterscheidet verschiedene Arten von Mosaik im Altertum, die wir am besten bezeichnen als Estrichmosaik, eigentliche oder Würfelmosaik, und Plattenmosaik. Die Estrichmosaik ist die einfachste Art und besteht darin, daß in einen festgestampften Estrich irgendwelches Muster, geometrische Figuren, Inschriften u. dgl. aus weißen oder farbigen Steinchen oder Kieseln, die meist viereckig zugehauen oder abgeschliffen sind, eingelegt werden. Diese Steinchen wurden in die Estrichmasse, so lange dieselbe noch im flüssigen Zustande war, eingedrückt und verbanden sich beim Erstarren des Mörtels fest mit demselben; letzterer wurde in der Regel aus gestoßenen Ziegeln und Kalk hergestellt, war daher von rötlicher Farbe und hatte, wenn er gut geglättet und poliert war, das Aussehen von rotem Granit. Diese durchaus einfachen Fußböden stehen freilich den farbenprächtigen Mosaikgemälden noch unendlich fern; aber es fehlt doch nicht an Bindegliedern, namentlich aus den Ausgrabungen Pompejis, welche zwischen beiden eine ununterbrochene Verbindung herstellen. Je reicher die in den Estrich eingelegten Figuren werden, je kleiner und vielfarbiger die Steinwürfel sind, je mehr und mehr die Zeichnungen den Grund bedecken, um so mehr verschwindet der Estrich, in welchen sie eingelegt werden, bis schließlich an seine Stelle der künstlerisch hergestellte Grund tritt, indem auch dieser wie die Zeichnungen durch lauter kleine, gleichfarbige Steinchen hergestellt wird. Damit wird die Estrichmosaik zur eigentlichen Würfelmosaik, der gewöhnlichsten Art der Mosaik überhaupt und zugleich derjenigen, in welcher sich ebenso die gröbsten, wie die allerfeinsten Arbeiten herstellen lassen, je nach der Größe der dafür verwandten Stifte. Bei den einfachsten Fußböden dieser Art werden schlichte geometrische Zeichnungen, Arabesken und andere Ornamente mit schwarzen Steinen auf weißem Grund oder umgekehrt mit weißen Steinchen auf schwarzem Grund ein-

gelegt. Hier ist vielfach auch in der Arbeit mit mathematischer Regelmäßigkeit zu Werke gegangen. Die Steinchen sind dann alle quadratisch und von gleicher Größe, liegen demnach alle ganz genau parallel, und die Muster erhalten dadurch in ihrer Ausführung eine gewisse Ähnlichkeit mit modernen Stick- oder Häkelmustern, bei denen sich die Zeichnungen ja ebenfalls aus lauter kleinen Quadraten zusammensetzen. Je komplizierter die Ornamente werden, namentlich je häufiger darin die krummen, geschwungenen Linien auftreten, um so mehr verschwindet dies mathematische Prinzip und es tritt eine größere Mannigfaltigkeit in Größe und Lage der verwandten Steinchen ein, und damit zugleich die Möglichkeit, zu immer reicheren Mustern überzugehen.

Es darf hier nicht verschwiegen werden, daß je reicher sich die Mosaikkunst der Alten entwickelt, sie sich um so mehr von ihrer eigentlichen Bestimmung und dem Bewußtsein dieser ihres ursprünglichen Zweckes, den Fußboden wie ein Teppich zu bekleiden, entfernt. Es ist ein altes, aber vielfach und namentlich auch in neuerer Zeit bei unseren Teppichen, Möbelstoffen u. dgl. so oft und gründlich verkanntes Stilgesetz, daß jede Hülle oder Decke sich auch in ihrer Ornamentation als Fläche kennzeichnen muß. Der Fußboden ferner, welcher bestimmt ist, betreten zu werden, darf streng genommen nur mit solchen Mustern verziert werden, welche keine bestimmte Stellung oder Richtung des Beschauers voraussetzen. Außer geometrischen Mustern eignen sich demnach Arabesken, stilisierte Pflanzenornamente u. dgl. am besten hierfür; dagegen sind architektonische Ornamente, welche Reliefs nachahmen, ebenso die in den römischen Fußböden häufig vorkommenden buntfarbigen Muster, welche gleichsam gewölbt oder durchbrochen erscheinen und dadurch bei dem den Boden Betretenden das Gefühl der Unsicherheit des Trittes erwecken, stilwidrig. Noch mehr ist dies der Fall bei den „historiierten" (mit figürlichen Darstellungen versehenen) Mosaikböden, welche allerdings nicht erst eine römische Erfindung sind, sondern be-

reits der Diadochenperiode angehören. Schon jenes unter den uns bekannten vermutlich älteste Mosaikbild aus dem Tempel von Olympia zeigt solche Figuren; doch bildet hier die stilvolle und dem Charakter des Teppichs durchaus angemessene Umrahmung noch die Hauptsache und die als Innenbilder angebrachten Tritonen sind selbst mehr ornamental behandelt. Bedenklicher steht es mit der im Altertum gepriesenen Erfindung eines pergamenischen Künstlers Namens Sosos, welcher für Speisezimmer Mosaikböden verfertigte, die den Schein erweckten, als sei der Fußboden nach einer üppigen Mahlzeit ungekehrt geblieben (daher diese Böden asarotoi, „ungefegte", hießen): Speisereste aller Art waren hier mit täuschender Naturwahrheit in Mosaik wiedergegeben. Es haben sich noch Reste derartiger Fußböden erhalten; indessen so vorzüglich gelungen diese Nachbildungen von Austernschalen, Muscheln, Fischgräten, Knochen u. dgl. auch sein mögen, so kann man doch nicht umhin zu bekennen, daß hier viel Kunstfertigkeit an einen unwürdigen Stoff verschwendet ist. Noch berühmter war im Altertum ein Mosaikbild des gleichen Künstlers, von dem uns ebenfalls noch verschiedene Nachbildungen, deren beste sich im kapitolinischen Museum befindet, erhalten sind: Tauben, welche aus einem mit Wasser gefüllten Becken trinken und darin sich spiegeln. Noch mannigfaltiger und figurenreicher waren die Vorstellungen der Mosaikböden, mit denen König Hiero II. sein großes Prachtschiff hatte schmücken lassen: dieselben stellten den ganzen Sagenkreis der Ilias in einzelnen Szenen dar; 300 Menschen hatten ein ganzes Jahr lang daran gearbeitet. All diese Mosaiken, ebenso wie die mit Recht hochberühmte Alexanderschlacht und zahlreiche der in Pompeji und sonst uns erhaltenen historiierten Mosaikböden ahmen in Zeichnung und Farbe auf das genaueste wirkliche Gemälde nach: sie hätten deshalb richtiger ihren Platz an der Wand (wie denn auch die byzantinische und die spätere christliche Kunst von der Mosaik vornehmlich nach dieser Richtung hin Gebrauch gemacht, figürliche Darstellungen aber gänz-

lich von den Fußböden ausgeschlossen hat), und ihre Anwendung zu Fußböden kann nur dadurch einigermaßen entschuldigt erscheinen, daß sie wahrscheinlich, wie Semper vermutet,*) nicht die Bestimmung hatten, betreten zu werden, sondern an Stellen angebracht waren, wo man für gewöhnlich nur den ornamentalen Rand betrat, die figurierten Innenbilder aber lediglich zum Prunk und zur Betrachtung dienten. Immerhin finden wir in der römischen Zeit häufig genug die auffallendsten Verletzungen des oben dargelegten Stilgesetzes: so ist in Pompeji eine der feinsten und schönsten Mosaiken, ein aus naturalistisch behandelten Früchten, Blättern und Masken gebildeter Fries, welcher als Thürsturz oder dgl. vortrefflich an seiner Stelle gewesen wäre, als Schwelle verwandt, also an einem Platze angebracht, der zum beständigen Betretenwerden bestimmt ist. Den besten Eindruck machen daher unter den historiierten Fußböden noch diejenigen, bei denen die ganze Fläche des Bodens durch ornamentierte Rahmen in kleine Abteilungen, als Vier- oder Sechsecke, Kreise u. dgl., zerlegt ist und diese mit kleineren Einzeldarstellungen, Köpfen, Tierbildern u. s. w. verziert sind; hier wirkt die Anwendung der figürlichen Vorstellungen am wenigsten verletzend, und die Umrahmungen zeigen oft noch in späten Arbeiten einen feinen Geschmack und die Anlehnung an gute alte Muster.

Das Material, dessen man sich zur Herstellung der Mosaikfußböden bediente, war von dreifacher Art: Stein, Thon und Glas. Das ursprünglichste Material sind die Steine. Bei dem außerordentlichen Reichtum an Farben, welchen schon die gewöhnlichen Steine bieten, war bereits hiermit eine verhältnismäßig reiche Auswahl an Farbenabstufungen gegeben; wenn, wie das bei kostbareren Mosaiken der Fall ist, auch noch Halbedelsteine dazu verwandt wurden, oder man die Farbe des Steines durch Brennen und andere künstliche Mittel veränderte, erhielt

*) Der Stil I², 56.

man eine so bedeutende Menge von Farben, daß sich hiermit allein schon allerlei bunte Muster, selbst Gemälde, herstellen ließen. Die Form dieser Steinchen ist im allgemeinen mehr stäbchenartig als kubisch; an der zu Tage liegenden Oberfläche sind sie teils quadratisch, teils rundlich geformt, doch kommen bei komplizierteren Mustern auch allerlei andere Formen, Dreiecke, Trapeze, Rauten u. dgl. vor, indem die Mosaikarbeiter häufig durch die Zeichnung, nach der sie arbeiteten, genötigt waren, die Steinchen erst je nach Bedürfnis durch Abschleifen herzurichten und zur Einfügung passend zu machen. In der Regel suchte man sich das Material direkt an dem Orte selbst, an welchem man arbeitete, in Flußbetten, im Kies u. s. w. zusammen; die Mosaikböden in den Provinzen sind fast durchweg aus Material gearbeitet, welches man eben dort in der Umgebung heute noch nachweisen kann. — Indessen reichten die Steine doch nicht aus, um die reichhaltige Palette des Malers mit allen ihren mannigfaltigen Farbenabstufungen und Übergängen nachzuahmen; und daher griff man noch zu anderen Materialien. Von geringer Bedeutung war hierfür die Terracotta; immerhin ließen sich auch hiermit allerlei Farben erzielen, teils durch verschiedene Grade des Brennens, teils durch Beimischung von färbenden Substanzen zum Thon, wie z. B. Mennig, Kohlenstaub u. dgl. Besser aber eigneten sich zur Aushilfe resp. Ersatz die Glasflüsse. Wir erwähnten schon in einem früheren Abschnitte (S. 103), daß die Alten sich vorzüglich darauf verstanden, die verschiedenartigsten Farben und Nüancen in Glas wiederzugeben, zumal in Nachahmung von Edelsteinen. Man stellte nun die zur Mosaik notwendigen Glaswürfel in der Weise her, daß man entweder die in Fluß gebrachte, buntgefärbte Glasmasse noch vor dem gänzlichen Erkalten in Würfel schnitt, oder daß man die erkaltete Glasplatte vorsichtig in Streifen und diese wieder durch Querschnitte in kleinere Stückchen spaltete. Vergoldete oder versilberte Glaswürfel, deren sich die römische Mosaik erst sehr spät bedient, wurden so angefertigt, daß das Blattgold resp. Silber auf die

eine Schnittfläche des Glasstäbchens aufgelegt und durch eine darüber aufgeschmolzene Glasschicht bedeckt und geschützt wurde.

Der Grund, in welchen die Mosaikstäbchen oder Würfel eingelegt wurden, war eine sehr sorgfältig bereitete Stuckmasse, in der Regel bestehend aus einem sehr feinen, aus pulverisiertem Ziegelstein und Kalk bereiteten Mörtel, welchem vermutlich noch irgend ein kräftigeres Bindemittel beigemischt war (die modernen Mosaicisten nehmen hierfür Gummi-Tragant). In diesen Untergrund wurden genau nach der Vorzeichnung die vorher schon nach den Farben zusammengesuchten Würfel eingedrückt, so lange derselbe noch feucht und weich war und daher seine volle Klebkraft besaß; es mußte daher jedesmal, wenn die Arbeit begonnen wurde, wieder frische Mörtelmasse aufgetragen, die unbenutzte aber, wenn sie nicht mehr den genügenden Feuchtigkeitsgrad besaß, entfernt werden. Bei komplizierteren Gemälden wurde vermutlich der allgemeine Umriß der Zeichnung auf den Mörtelgrund mit bunter Farbe, Rötel oder dergl. vermittelst Pausens aufgetragen. Man verfuhr bei Mustern, welche nicht in genauen Parallel-Lagen quadratischer Würfel herzustellen waren, sondern sich mehr in freiem Linienzug der Malerei anschlossen, in der Weise, daß man die Würfel möglichst konzentrisch oder parallel den Hauptkonturen der einzelnen Teile des Gemäldes folgen ließ. So wird also z. B. bei dem Blatt einer Palmette zunächst die allgemeine Form desselben durch zwei, drei oder mehr Lagen von Steinchen wiedergegeben, und an diese schließen sich dann, eine immer die andere umgebend, die übrigen Lagen bis zur erforderlichen Größe an. Ebenso verfährt man, so weit als möglich, bei figürlichen Darstellungen, namentlich wo es sich um bestimmt hervortretende Teile, Augen, Nase, Mund, Haar u. s. w. handelt. Bei feinen Arbeiten mußte genau Steinchen an Steinchen passen und nicht die geringste Lücke dazwischen sichtbar bleiben, weshalb die Künstler häufig in die Lage kamen, ihre Würfel, wie oben erwähnt, sich eigens zurecht zu schleifen; bei gröberen Arbeiten nahm man darauf freilich keine besondere Rücksicht und

füllte oft Fugen zwischen einzelnen Steinchen durch Mörtel aus. Unbedingt notwendig war für sorgfältigere Ausführung, daß alle Steine gleich hoch waren, weshalb Richtscheit und Lot zur Arbeit unentbehrlich waren. Der etwa durch die Fugen heraustretende Mörtel wurde vorsichtig entfernt; das Ganze wurde nach der Vollendung der Zusammensetzung noch einmal durchweg geebnet und dann, wahrscheinlich mit feinem Sand oder feinkörnigem Sandstein, glatt poliert. Letzteres geschah auch, wenn der Fußboden durch Benutzung etwas abgetreten und ungleich geworden war oder seinen Glanz verloren hatte; es ist eben einer der wesentlichsten Vorzüge der Mosaikböden, daß durch erneute Politur der satte Farbenglanz namentlich des Glases immer wieder aufs neue in ursprünglicher Frische hervortritt; schon die bloße Anfeuchtung genügt oft, die etwas matt gewordenen Farben leuchtend hervortreten zu lassen.

In dieser Technik hat man in der römischen Zeit auch Pfeiler und Säulen, Wände und Gewölbe dekoriert, und Beispiele derartigen Schmuckes haben sich namentlich aus Pompeji noch mehrfach erhalten. Das Material ist dasselbe wie bei den gewöhnlichen Fußböden, doch mußte für die Befestigungsweise eine etwas abweichende Methode angewandt werden, damit nicht die in dem Stuckgrunde haftenden und zusammen ein bedeutendes Gewicht ausmachenden Steinchen den Stuck lockerten und ein Loslösen desselben von der Mauer oder Decke zur Folge hätten. Man traf daher besondere Vorkehrungen, indem man bei Backsteinmauern den Stuckgrund in die Fugen zwischen den einzelnen Ziegeln eindringen ließ und auf diesen ersten Stuckgrund eine zweite feinere Mörtellage auftrug, welche in Rinnen, die man in jener ersten Lage austiefte, ihren Halt fand. Bei Quadermauern half man sich durch vorstehende Nägel, die man in nahen Abständen voneinander in die Fugen der Steine eintrieb, oder durch Ziehen eines Eisendrahtnetzes über die ganze Mauer, wodurch der als Untergrund dienende Mörtel einen festen Halt bekam. Derartige Vorkehrungen sind an altchristlichen Mosaiken

beobachtet worden, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie bereits auf römische Praxis zurückgehen.

Eine andere Art von Mosaik ist die Plattenmosaik, bei welcher, wie ihr Name besagt, nicht kleine Steinchen oder Würfel, sondern größere Steinplatten von bestimmtem Format das Material abgeben. Man unterscheidet hiervon wieder zwei Arten. Die eine, die bei weitem häufiger ist und heute noch sehr vielfach für Fußböden zur Anwendung kommt, ist eigentlich nichts anderes als eine Übertragung des Holzparketts in Stein. Sie bedient sich bunter Steinplatten von geometrischer Form: Dreiecke, Quadrate, Rauten, Sechsecke, Kreise, Kreissegmente u. dgl. sind das gewöhnlichste; das Material ist teils weißer und buntfarbiger Marmor aller Art, teils roter, grauer, grüner Porphyr, Granit, Serpentin u. a. m. Diese verschiedenfarbigen Platten wurden sowohl zur Bekleidung von Wänden als zur Täfelung der Fußböden in regelmäßigen Mustern zusammengefügt, wobei als Grundlage ebenfalls eine starke Mörtelschicht diente. Besonders beliebt war in der Kaiserzeit eine gewisse Gattung dieser Plattenmosaik, welche man alexandrinische nannte und bei der roter Porphyr und grüner lakonischer Stein (der ebenfalls eine Porphyrart war) abwechselnd zur Verwendung kamen. Die Anwendung der Plattenmosaik zur Bekleidung von Wänden gehört bereits den letzten Zeiten der römischen Republik an (im Orient war sie jedenfalls seit alter Zeit heimisch und in Alexandria in der Diadochenzeit üblich); doch begnügte man sich anfangs hier mit einfacher Inkrustation, wobei kein beliebiges geometrisches Muster, sondern die tektonische Lagerung der Mauersteine im bunten Material nachgeahmt wurde. In der Kaiserzeit riß freilich auch hier eine Verwilderung des Geschmacks ein, indem man nicht bloß künstliche Muster aller Art, sondern sogar Figuren aus Stein ausschnitt und in die Wände einfügte. Es ist dies die zweite Art der Plattenmosaik, welche heute noch im Gebrauch ist und bei den Italienern commesso heißt, bei uns aber als florentinische Mosaik bekannt ist. Dieselbe besteht darin, das ganze Figuren

oder bestimmte Teile von Figuren, Gegenstände u. dgl. aus buntfarbigem Stein, Glasplatten und sonstigem geeignetem Material ausgeschnitten und in einen gemeinschaftlichen, ebenfalls steinernen Grund von einheitlicher Färbung eingelegt werden: also im strengen Sinn des Wortes eingelegte Arbeit in Stein. Bereits im ersten Jahrhundert n. Chr. kam es vor, daß in dieser Weise Tiere, Blumen u. s. w. aus einer oder mehreren Platten zugeschnitten und in die Wandverkleidung eingefügt wurden. In Pompeji hat man das Bild einer Dornausziehrin gefunden, bei welcher der Grund grauer, die Figur selbst eingelegter weißer Marmor ist. Im allgemeinen sind die uns erhaltenen Reste derartiger Technik aus dem Altertum spärlich; die bedeutendsten sind die aus der Basilica des Junius Bassus (Konsul 317 n. Chr.) herrührenden Plattenmosaiken, von denen das größte und kunstreichste Stück den Raub des Hylas vorstellt. Dies ganze Bild hat die Form eines oben an der Wand befestigten, nach unten zu in reichem Faltenwurf abschließenden Vorhanges, der aus grünem Serpentin gearbeitet ist. Das darauf befindliche Mosaikgemälde, welches sich schon durch diese Art des Arrangements als eine Nachbildung gestickter Teppichvorhänge, wie sie im Orient sehr üblich waren, kennzeichnet, zeigt auf einem Grund von grünem Porphyr die Felsen der Landschaft von gestreiftem Alabaster, die Figuren des Hylas und der Nymphen von gelbem Marmor (Giallo antico), das Haar von Alabaster, die Wasserkanne des Hylas und die Armbänder der Nymphen von Perlmutter, das Wasser und einzelne Gewandstücke der Nymphen von blauem Glase, den Mantel des Hylas von rotem Glase. Daran schließt sich unterhalb ein Fries in ägyptischem Stil an, welcher in Glasmosaik gearbeitet ist. Die zu deutlicherer Kennzeichnung notwendigen Innenkonturen sind durch eingravierte Linien wiedergegeben. In welcher Weise einst ganze Wände mit solchem Plattenmosaikschmuck verziert waren, lehrt uns eine Zeichnung des 15. Jahrhunderts, welche die Hälfte einer Seitenwand der damals noch erhaltenen Basilica des Bassus wieder-

giebt und daher sehr geeignet ist, uns von der Inkrustationsmanier in der Ausgangszeit des Römertums eine Vorstellung zu geben. Hier lief an dem untersten Teile der Wand ein Streifen mit vier Kaiserporträts und vier quadratischen Bildtafeln, welche vermutlich Szenen aus dem Leben des Bassus selbst vorstellten. Darüber folgt bis zur halben Höhe die Marmortäfelung. Der obere Teil, der von drei Fenstern durchbrochen ist, wird durch vier in Mosaik nachgeahmte Vorhänge verziert; darüber sind vier Bildtafeln, und oberhalb schließt ein Streifen aus vier Masken und drei über den Fenstern angebrachten Bildern das ganze Ornament ab.

Mosaikreliefs sind den Alten nicht bekannt gewesen. Dagegen findet man in Pompeji häufig Grotten für kleinere Statuen, für Fontänen u. dgl. mit bunten Steinchen, Muscheln, Glas, Tropfstein u. a. m. in allerlei Figuren und Mustern mosaikartig ausgelegt. Diese primitive Art der Mosaik nennt man heute Rocaille.

VIII. Dekorative Wandmalerei.*)

Wenn wir hier schließlich auch der Wandmalerei nach technischer und stilistischer Hinsicht gedenken, obgleich wir damit noch mehr, als es in einigen der vorhergehenden Abschnitte geschehen mußte, in das uns sonst fernliegende Gebiet der eigentlichen Künste hinübergreifen, so geschieht dies mit Rücksicht darauf, daß die Wandmalerei in der Periode, in der wir allein ihre Leistungen aus noch erhaltenen Arbeiten beurteilen können, d. h. im letzten Jahrhundert der römischen Republik und in der Kaiserzeit, im allgemeinen keine Kunst im strengen Sinne des Wortes, sondern lediglich ein Kunsthandwerk war, welches vor allen Dingen Routine und erst in zweiter Linie künstlerische Phantasie und Erfindungsgabe erforderte. Nicht um die großen Wandgemälde der

*) Vgl. C. Donner, die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung. Leipzig 1869 (als Einleitung zu Helbig, Wandgemälden der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens). Aug. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882.

griechiſchen Kunſt, nicht um die Werke eines Polygnot handelt es ſich demnach; ebenſowenig geht uns der Inhalt und die Darſtellungsweiſe der figürlichen, mythologiſchen, Genre- und ſonſtigen Bilder an, welche die römiſche und ſpeziell die kampaniſche Wandmalerei in die Dekoration ihrer Wände aufgenommen hat. Wir haben uns hier nur mit der Technik der alten Wandmaler zu beſchäftigen und mit der Darlegung der Art und Weiſe, in der man zu den von uns angegebenen Zeiten die kahlen Flächen der Wände des Wohnhauſes zu dekorieren pflegte, reſp. mit den ſtiliſtiſchen Wandlungen, welche die dekorative Wandmalerei durchgemacht hat.

Wie ſchon geſagt, fällt dabei die griechiſche Wandmalerei ganz aus unſerer Betrachtung; abgeſehen von vereinzelten Reſten römiſcher Malereien in Rom ſelbſt oder in den Provinzen ſind es weſentlich die vom Veſuv verſchütteten Städte Kampaniens, von denen unſere Kenntnis der alten Wandmalerei ausgeht. Über die Technik der hier aufgefundenen Wandgemälde gingen früher die Anſichten ſehr auseinander. Ohne daß gründliche, namentlich chemiſche Unterſuchungen wären angeſtellt worden, hatte man dieſelben im vorigen Jahrhundert bald für Temperamalereien, bald für Fresken erklärt, bald auch angenommen, daß zwar die einfarbigen Gründe der Gemälde a fresco, die Ornamente und Bilder aber enkauſtiſch, d. h. mit eingebrannten Wachsfarben, auf dem getrockneten Grunde hergeſtellt ſeien. Letztere Anſicht iſt durch die Thatſache, daß die neueren chemiſchen Analyſen (wo dieſelben nämlich an wohl erhaltenen oder friſch ausgegrabenen Stücken von Wandmalerei ausgeführt worden ſind, nicht an ſolchen, welche man nachträglich mit irgend welchem Konſervierungsmittel oder Firnis überzogen hatte) niemals auch nur eine Spur von Wachs in den angewandten Farben nachzuweiſen vermochten, hinlänglich widerlegt. Dagegen hatte ſich ſehr lange die Meinung erhalten, daß die Gründe a fresco, die Darſtellungen darauf aber a tempera mit Leimfarben gemalt ſeien. Den Nachweis, daß die Technik der pompejaniſchen Wand-

gemälde fast durchweg Freskomalerei ist, sowie die nähere Untersuchung der Art, in der die Alten dieselbe ausgeübt haben, verdanken wir wesentlich dem Maler Donner, auf dessen unten angeführter Abhandlung die folgenden Angaben beruhen.

Unter Freskomalerei versteht man bekanntlich das Malen mit Wasserfarben auf frischen, noch feuchten Mauerbewurf (a fresco). Es ist demnach dabei notwendig, daß für den Maler ein Mörtel als Malgrund aufgetragen wird, bei dessen Herstellung die moderne Technik folgendermaßen verfährt: die Mauer wird zuerst mit grobem Sandmörtel dünn beworfen (berappt); ist dieser getrocknet, so wird er aufgekratzt (damit der nächste Bewurf infolge der Ritzen um so besser hafte), angefeuchtet und darauf ein etwas weniger grober Sandmörtel in der Dicke von 2 cm aufgetragen. Auch diese Schicht läßt man trocknen und verfährt sodann mit ihr eben so wie mit der ersten, um auf sie den dritten Verputz, den eigentlichen Malgrund aufzutragen, welcher eine Dicke von etwa 1 cm hat. Diese oberste Schicht wird immer erst am Morgen des Tages aufgetragen, an welchem der Maler seine Arbeit beginnen will; denn nur, wenn der Kalkbewurf noch ganz feucht ist, nimmt er die Farben an und hält sie fest; sobald Farben auf trockene Stellen kommen, so haften sie nicht und blättern bald ab. Daher läßt sich der Maler jeden Morgen ungefähr so viel von der Mauer bewerfen, als er etwa an demselben Tage zu bemalen gedenkt; was er von diesem Bewurfe nicht am selben Tage hat bemalen können, das schneidet er mit scharfem Messer im stumpfen Winkel, entlang den Umrissen des fertig gemalten Stückes, weg, und hieran wird dann am nächsten Tage der neue Bewurf vorsichtig angefügt. Der Maler hat deshalb dafür Sorge zu tragen, daß er jedesmal seine Malerei möglichst bis zu bestimmten Konturen, etwa bis zur Begrenzung von Körper und Gewand, zu Gewandfalten u. dgl., jedenfalls aber bis zu einer Stelle führt, wo eine neue Farbe anzusetzen hat; denn einmal ist es sehr schwer, am nächsten Tage auf dem neuen Bewurf den gleichen Farbenton zu

treffen, weil die Farben beim Eintrocknen sich verändern, und dann würde der immer sichtbar bleibende Messerschnitt sehr störend wirken, wenn er mittenhinein in eine durch keine Falte, Farbenabstufung u. dgl. unterbrochene, einheitliche Fläche fiele. All das sind Nachteile, welche der modernen Freskotechnik anhaften und den Maler in seinem Schaffen beengen. Dadurch, daß die antike Freskomalerei einen viel stärkeren und sorgfältiger bereiteten Bewurf benutzte, gab sie ebenso dem arbeitenden Künstler größere Freiheit, als ihren Werken eine erhöhte Dauerhaftigkeit.

Von dieser sorgfältigen Herstellung des Malgrundes berichten uns schon die alten Schriftsteller. Namentlich der Architekt Vitruvius lehrt, daß, abgesehen von der ersten gröberen Berappung, zur Herstellung des Malstuckes drei Lagen Sandmörtel und auf diese wieder drei Lagen Marmormörtel aufgetragen werden sollen, wobei die Feinheit des letzteren von Lage zu Lage zunimmt, indem in der untersten dem Kalk grobe, in der mittleren weniger grobe, in der dritten, obersten ganz feine Marmorteilchen als Zuschlag beigemischt werden. Eine jede dieser sechs Lagen wird auf die andere aufgetragen, wenn die darunter liegende eben zu trocknen anfängt; die drei letzten werden mit Hölzern geschlagen, damit sie möglichst dicht werden. Diese Vorschriften finden wir in den pompejanischen und sonstigen römischen Wandgemälden zwar nicht überall streng beobachtet, aber doch im wesentlichen so befolgt, daß überall der Bewurf viel dicker ist, als heute üblich. So ist zwar manchmal der Marmorstuck bloß in zwei Lagen, ja bisweilen sogar nur in einer einzigen aufgetragen, oder an Stelle des Marmorstucks ist eine aus Kalk und zerstoßenen roten Thonscherben gebildete Mörtellage getreten u. s. w., aber im allgemeinen beträgt die Dicke der gesamten Bewurfmasse in Pompeji durchschnittlich 7 cm, häufig sogar 8 cm (also $2^1/_2$ mal so stark, als in der modernen Technik), seltener bloß 4—5 cm, und das meistens nur bei einfach dekorierten Wänden.

Dieſer dickere Bewurf bringt nun einen ſehr großen Vorteil mit ſich. Das Haften der Farben auf dem Bewurf wird nämlich ohne Bindemittel durch einen chemiſchen Prozeß bewirkt: das im Mörtel befindliche Kalkhydrat ſaugt das Waſſer der Farben auf; dies Waſſer, verbunden mit dem ſchon im Bewurf befindlichen, löſt einen Teil des Kalkhydrats auf und tritt, alle Farbenſchichten durchdringend, nach einiger Zeit wieder an die Oberfläche, wo es aus der atmoſphäriſchen Luft Kohlenſäure an ſich zieht, ſich dadurch in kohlenſauren Kalk verwandelt und ſich in Geſtalt einer ſchwer löslichen, dünnen Kryſtallhaut über die Farben legt. Durch das oben beſchriebene Verfahren der Alten wird nun ein Bewurf hergeſtellt, welcher eine viel größere Menge von Waſſer enthält, als es bei dem modernen der Fall iſt, zumal die einzelnen Schichten aufeinander aufgetragen werden, bevor die untern vollends getrocknet ſind; daher bleibt der Grund, zumal er noch während des Malens Waſſer in ſich aufnimmt, lange feucht, die Kalkhydratlöſung dringt zudem viel langſamer aus den untern Mörtellagen durch den dichtgeſchlagenen Marmorſtuck hindurch, und daher erfolgt die Bildung jener Kryſtallhaut von kohlenſaurem Kalk viel allmählicher, als in der modernen Freskomalerei. Infolgedeſſen konnte der antike Maler viel länger auf ſolchem Grunde malen, war auch nicht genötigt, jeden Tag den Reſt abzuſchneiden und am nächſten Tage friſchen Bewurf auftragen zu laſſen, konnte daher viel kompliziertere Arbeiten ausführen, ſich auch in Erfindung und Ausführung viel freier und ungezwungener bewegen. Demnach haben denn die alten Wandmaler auch nicht bloß die Grundfarbe a fresco, die Ornamente darauf aber a tempera gemalt, ſondern ſie haben von dem Vorteil, daß der noch feuchte Bewurf imſtande war, auch eine zweite und dritte, über der erſten aufgetragene Farbe einzuſaugen und feſtzuhalten, ausreichenden Gebrauch gemacht und auch ihre Ornamente ganz a fresco auf die ſchon grundierte Wand gemalt, Lichter und Schatten oder andere Farben wieder auf die Ornamente aufgeſetzt u. ſ. w. Dabei konnte es denn

freilich bisweilen vorkommen, daß sie den rechten Augenblick versäumten und an manchen Stellen noch Farbe auftrugen, wo der Mörtel bereits getrocknet war; daher erklärt es sich, wenn man in Pompeji bisweilen nur noch die Grundfarbe der Wand sieht, während das darauf gemalte Ornament zum Teil abgeblättert ist. Doch kommt dies im allgemeinen selten vor; denn bei jeder sorgfältiger ausgeführten Wand pflegte man, wenn die zu bemalende Stelle nicht mehr genug Feuchtigkeit zu haben schien, den alten Stuck wegzukratzen und frischen aufzutragen. Man richtete dies jedoch so ein, daß es womöglich gesonderte Teile in der Dekoration der Wand betraf, keine eng mit den andern zusammenhängende Partieen, damit die bei dem erneuten Stuckauftrag unvermeidlichen Fugen oder Unebenheiten des Niveaus weniger ins Auge fallen möchten. Namentlich ist dies bei den viereckigen oder runden Bildchen, welche vielfach einen wesentlichen Bestandteil des ornamentalen Wandschmuckes bilden, häufig der Fall, daß sie ganz besonders gemalt sind und auch der Stuck eigens für sie aufgetragen ist: entweder so, daß man zuerst das Innenbild gemalt, dann den Stuck an seinen Rändern im stumpfen Winkel abgeschrägt und hierauf erst den Bewurf für die umliegenden Wandteile aufgetragen hat, um auch diese zu bemalen; oder so, daß man zuerst die umgebenden Wandteile gemalt und dann in der Bildfläche den schon trockenen Grund, auf welchen das Innenbildchen kommen sollte, im spitzen Winkel ausgeschnitten hat, um neuen, frischen aufzutragen, auf den dann das betreffende Bild gemalt wurde. Eventuell überzog man auch wohl die schon etwas zu trocken gewordenen Wandteile ganz mit einer dünnen Lage frischen Marmorstucks, in welchem Falle solche Stellen sich mehr oder weniger stark über das Niveau der anliegenden Wandfläche erheben, was sich jedoch dem Blick wenig oder gar nicht bemerklich macht, weil meist gerade über diese erhobenen Ansatzstellen die die Gemälde einfassenden Borten gemalt sind.

Was die Ausführung der Gemälde anlangt, so scheint es, als ob die alten Maler nicht gleich den modernen ihre Bilder

auf den Malgrund durchgepaust, sondern sich mit flüchtig eingekratzten, aber aus freier Hand ausgeführten Umrissen begnügt, vielfach auch gleich mit dem Pinsel selbst die allgemeinen Umrisse gezogen hätten. Es setzt dies eine große Übung und Sicherheit der Hand voraus, da jedenfalls von einer detaillierten Vorzeichnung auf den Stuck auch bei Angabe der allgemeinen Umrisse nicht die Rede war; auch sonst erkennt man überall deutlich, daß die alten Stubenmaler, wenn wir uns dieses Ausdruckes bedienen dürfen, in den meisten Fällen mit einer so außerordentlichen Gewandtheit und Kenntnis der wichtigsten Gesetze der Gruppierung, Farbenanordnung, des Kolorits u. s. w. arbeiteten, daß es ihnen möglich war, selbst Bilder von ziemlich beträchtlichem Umfange auf demselben Stuckuntergrunde, ohne daß eine Erneuerung von Teilen desselben notwendig geworden wäre, zu vollenden. Immerhin fehlt es auch in Pompeji nicht an Beispielen von größeren Bildern, welche bei genauerer Untersuchung die Ansatzfugen des neuen Bewurfs und die in Partieen fortschreitende allmähliche Vollendung des Bildes erkennen lassen.

Die bei der Freskomalerei verwandten Farben sind, mit Ausnahme des für Rosa angewandten sogenannten Purpurissum, welches bei der Purpurfärberei gewonnen wurde, durchweg weder vegetabilische noch animalische, sondern lediglich mineralische Farbstoffe, weil nur solche die Freskotechnik vertragen. Wachs hat sich, wie erwähnt, dabei nicht nachweisen lassen, ausgenommen im Zinnoberanstrich, für welchen dasselbe bereits von Plinius als das einzige Mittel empfohlen wird, denselben für Freskotechnik haltbar zu machen. Leim-, Harz- oder Gummispuren oder sonstige Reste von Bindemitteln haben sich weder in erhaltenen Farbetöpfen noch in den alten Wandmalereien selbst gefunden. Immerhin ist es wahrscheinlich und wird auch von Donner selbst angenommen, daß Temperamalerei bei den Wandgemälden bisweilen als Aushilfe oder als Retouche angewandt worden ist.

Bei einer Betrachtung der Wandmalereien selbst haben wir die figürlichen Vorstellungen, die eigentlichen Bilder, welche zum Teil auf mitunter berühmte Vorbilder der hellenischen und alexandrinischen Tafelmalerei zurückgehen und wohl nur in den wenigsten Fällen von den ausführenden Handwerkern selbständig erfunden sind, gänzlich beiseite zu lassen; für uns handelt es sich hier nur um die dekorative Behandlung der Wandflächen. Denn die Wandmalerei in Pompeji, und nur hiervon können wir sprechen, da wir diese nur ganz genau kennen, ist ihrem Wesen nach rein dekorativ; auch die figürlichen Darstellungen sind in der Regel nicht Selbstzweck, sondern dem Ganzen so untergeordnet, daß sie weiter nichts als einen Teil der Dekoration bilden, wenn auch Anordnungen sich finden, bei denen das Gemälde als Hauptsache und die dasselbe umgebende Dekoration nur darauf berechnet erscheint, das Bild recht zu heben und wie in einem künstlerischen Rahmen hervortreten zu lassen.

Was nun den Dekorationsstil der pompejanischen Wandmalerei anlangt, so verdanken wir es den eindringenden Untersuchungen von August Mau, daß wir die Entwickelung desselben, etwa von der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. angefangen bis zum Untergang der Stadt, durchaus genau kennen und bis ins einzelnste verfolgen können. Die gründlichen Forschungen dieses Gelehrten haben uns gezeigt, daß das, was man früher schlechthin als pompejanischen Stil zu bezeichnen pflegte und wovon man in den Bilderwerken die meisten Reproduktionen findet, nur die letzte Periode des beginnenden Verfalles bezeichnet, und daß wir außerdem noch drei dieser vorhergehende Stilperioden unterscheiden können, welche zwar, wie das nicht anders möglich ist, vielfach ineinander übergehen, sich aber ihren wesentlichen Kennzeichen nach deutlich auseinander halten lassen. Wir geben im folgenden die charakteristischen Merkmale dieser Stile im Anschluß an die ausführlichen Beschreibungen Maus und unter Beifügung einiger erläuternder Abbildungen, bei denen

freilich auf die Wiedergabe der für die Charakteristik des Stils so bedeutungsvollen Farben leider verzichtet werden muß.*)

Der erste Stil, welcher etwa um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. aufgekommen zu sein scheint (über die vorhergehende dekorative Wandmalerei wissen wir nichts), zeichnet sich durch Einfachheit und fast gänzliche Ausschließung des Ornaments aus. Wir erwähnten im vorigen Abschnitt die wahrscheinlich in der Diadochenzeit in Griechenland und, wie wir bestimmt wissen, in Rom im ersten Jahrhundert v. Chr. allgemeiner gewordene Sitte, die Wände mit bunten Marmorplatten zu verkleiden oder zu inkrustieren. Diese Wandverkleidung in buntem Marmor ahmt jener erste Dekorationsstil, welcher deshalb von Mau der Inkrustationsstil genannt wird, in der Weise nach, daß sowohl die Marmorplatten mit Fugenschnitt, als auch die sie trennenden oder abschließenden Gesimse in plastischer, bemalter Stuckarbeit hergestellt werden. In der Regel beginnt die Wand unten mit einem ganz glatten Sockel von einer Farbe, die meist etwas heller ist als die der darüberliegenden Wandteile; darauf folgen die in bemaltem Stuck nachgeahmten Quadern in mehreren Lagen von Rechtecken von verschiedener Größe. Diese Quaderlagen bedecken jedoch in der Regel nur die untere Hälfte der Wand und werden oben durch ein ebenfalls plastisch ausgeführtes Stuckgesims mit Zahnschnitt begrenzt. Die darüberliegende Wandfläche ist entweder ganz undekoriert, bloß mit grobem weißem Stuck bedeckt; oder es folgt eine glatte, manchmal mit wechselnden Farben ausgefüllte Fläche; oder es werden auch hier Rechtecke mit Fugenschnitt nachgeahmt, die aber alle gleiche Form und, wenn selbst die Farben verschieden sind, einen durchweg gleichfarbigen Rand haben, während die unteren Quadern verschiedene Form und wechselnde Farben in den Einfassungen aufweisen. Nicht selten wird die Wand durch plastische Pilaster oder flache Säulen gegliedert. Indessen

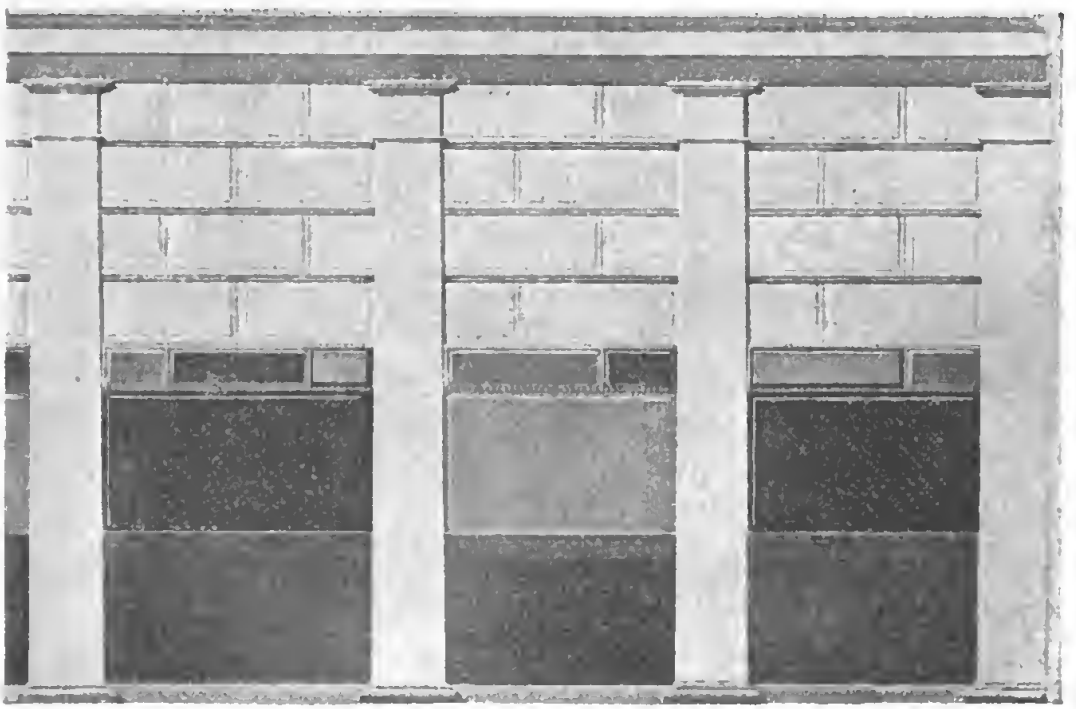
*) Man vgl. auch die zusammenfassende Übersicht bei Overbeck, Pompeji, 4. Aufl. (Leipzig 1884), S. 520 ff.

bei diesen sowohl, als in der ganzen Behandlung jener nachgeahmten Marmorquadern geht diese Dekoration keineswegs darauf aus, einen wirklichen Quaderbau getreu zu imitieren; man entlehnt demselben vielmehr nur den allgemeinen Eindruck, verfährt aber sonst mit großer Freiheit, namentlich in der Wahl der Farben für die Quadern, obgleich man sich allerdings im wesentlichen an die wirklich im Marmor vorkommenden Nüancen hält, also vornehmlich Schwarz, Violett, Grün, Rot und Gelb anwendet, dagegen Blau fast ganz ausschließt. Außerdem bringt man mitunter, wenn auch in sehr bescheidenem Maße kleine ornamentale Malereien an; dagegen sind größere Gemälde von diesem Stile ganz ausgeschlossen. Als Beispiel für diesen Stil diene die unter Fig. 130 abgebildete Wanddekoration aus der sogen. Casa del Fauno. Hier ist der dunkel marmorierte Sockel mit Fugenschnitt nach oben durch einen violettroten Gurt begrenzt; darüber folgen zunächst große schwarze Quadern, über diesen eine Reihe kleinerer, welche grün mit gelbem, gelb mit violettem, violett mit grünem Rand gemalt sind. Hierüber liegen vier Reihen weißer Platten, getrennt durch Stuckleisten, auf denen mehrfarbige kleine Ornamentstreifen aufgemalt sind. Die ganze Wand ist durch Pilaster gegliedert; die untere Hälfte des darüberliegenden Epistyls ist, wahrscheinlich in Nachahmung alten Holzstils, gelb gemalt.

Der zweite Stil, welchem sehr verschiedenartige Dekorationen angehören und der ungefähr in das erste Jahrhundert v. Chr. zu versetzen ist, wird von Mau der Architekturstil genannt. Gemeinsame Eigentümlichkeit der Dekorationen dieses Stiles ist, daß sie die Wand nicht ornamentieren, sondern sie zum Falle einer Darstellung, und zwar einer Darstellung architektonischer Art machen. Die wirkliche Wand zeigt sich nicht als eine zusammenhängende Fläche, als Feld für ornamentale Verzierung, sondern sie zerfällt in viele, in verschiedener Tiefe liegende Flächen des dargestellten Gegenstandes. Ursprünglich schließt sich der zweite Stil eng an den ersten an, indem er wie dieser die In-

kruſtation der Wände mit buntem Marmor nachahmt, nur daß die plaſtiſche Stuckarbeit des erſten Stiles hier durch Flachmalerei erſetzt wird. Der Sockel, die Wandquadern mit den ſie umgebenden glatten Streifen, das Geſims oberhalb der Quadern, all dies wird in Farben nachgeahmt. In einer ſpäteren Entwickelung dieſes Stiles wird die Teilung der Fläche in die, Marmorplatten nachahmenden Rechtecke ganz aufgegeben und es tritt an ihre Stelle eine einfarbige, meiſt von durchſchneidenden

Fig. 130.



Pompejaniſche Wanddekoration des erſten Stiles.

Säulen geteilte Fläche. Gemalte Säulen oder Pilaſter bilden überhaupt einen ſehr gewöhnlichen Beſtandteil dieſes Dekorationsſtiles, entweder direkt vom Fußboden an beginnend oder, was das häufigere iſt, auf dem perſpektiviſch als vorſpringend gemalten Sockelſtreifen aufſetzend und bis zur Decke hinaufgehend, unter welcher ſie das Epiſtyl tragen. Dieſe plaſtiſch gemalten Säulen, welche oft durch freiſchwebende Guirlanden verbunden ſind, ſind bald joniſch, bald korinthiſch, bald unkanneliert gebildet; die

Basen haben vielfach andere Färbung als die Schäfte. Mit dieser Säulenstellung hängt nun die weitere Neuerung zusammen, daß die ganze, zwischen den Säulen (welche in der Wandfläche liegend gedacht sind) befindliche Wand zurücktretend, tiefer liegend erscheinen soll, so daß also eine perspektivische Erweiterung des Raumes beabsichtigt ist. Doch ist diese perspektivische Malerei nicht auf einen bestimmten, gemeinsamen Gesichtspunkt berechnet, sondern ein jedes der zwischen je zwei Pfeilern oder Säulen sichtbaren Wandstücke soll als gerade von vorn gesehen erscheinen. Daher werden zwar die Inkrustationsplatten des unteren Wandabschnittes so gemalt, als läge hinter den Säulen eine einheitliche, ungetrennte Wand, aber die Platten dieser aufgemalten Quadern sind nicht perspektivisch verschoben, wie sie einem in der Mitte vor der Wand Stehenden nach der Seite hin erscheinen müßten. — Bisweilen treten an die Stelle dieser Inkrustationsnachahmungen hier an der untern Wand auch einfarbige, ungeteilte Flächen. Der obere Wandabschnitt wird vom untern nicht selten auch dadurch deutlich geschieden, daß man ihn als den oberen Teil einer zweiten, noch weiter rückwärts liegenden Wand erscheinen läßt. Mitunter malt man aber auch die obere Wandfläche ganz einfarbig, z. B. blau, wo dann die Vorstellung gewonnen werden sollte, als sehe hier über die niedrige untere Mauer der blaue Himmel herein.

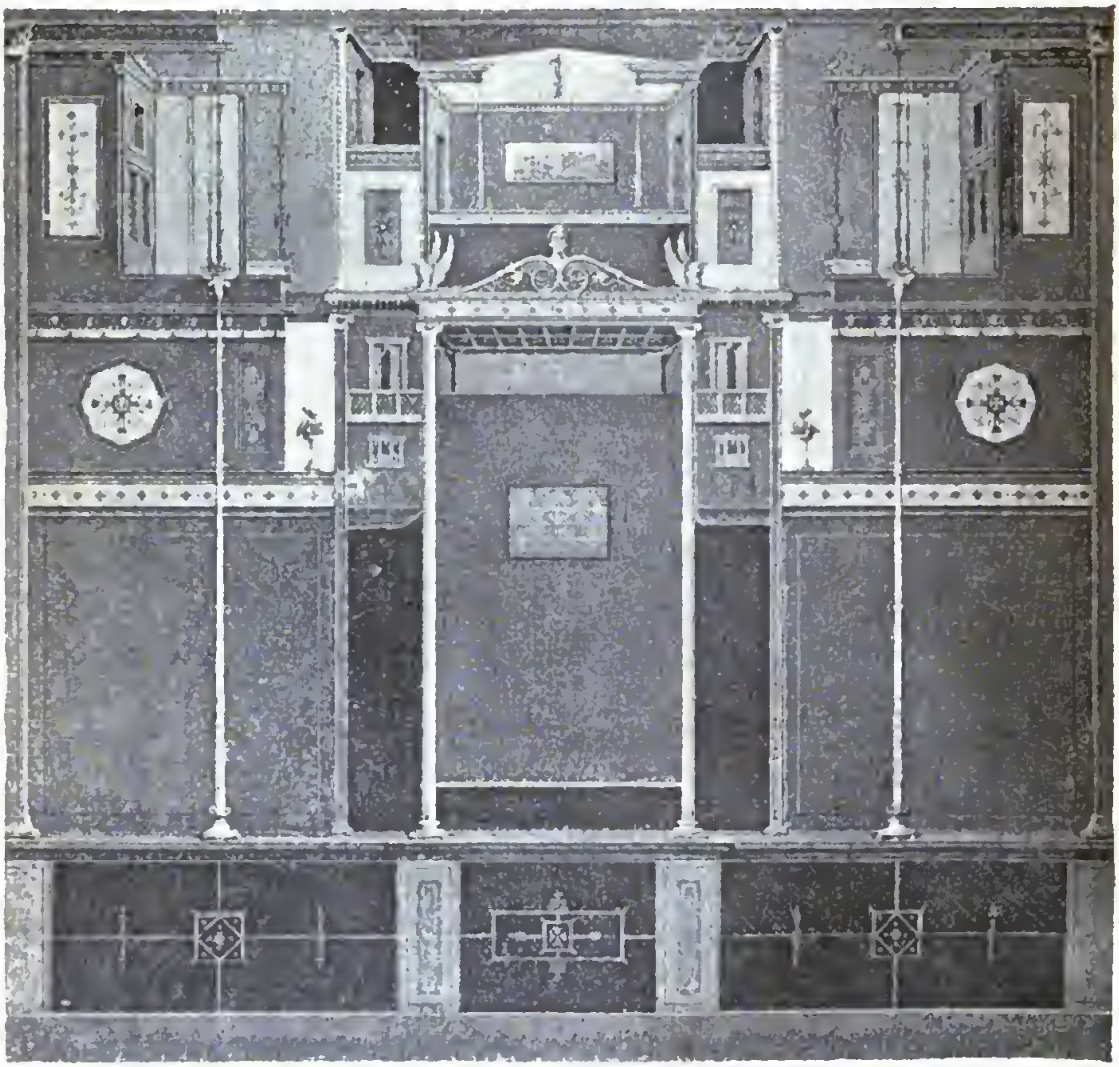
Eine weitere Ausbildung dieses zweiten Stiles ist es, wenn der durch den Inkrustationsstil verdrängte Schmuck der Wände mit Gemälden nunmehr wieder Aufnahme in der Wanddekoration findet, nur in der Weise, daß die figürlichen Darstellungen eine bestimmte Rolle innerhalb der allgemeinen Gesetze des Stiles einnehmen. Bisweilen sind freilich, was nicht ganz organisch ist, auch die den bunten Marmor imitierenden Flächen mit kleinen Bildchen bemalt, wie das vereinzelt auch im ersten Stile vorkommt; das gewöhnlichere aber ist, daß umfangreichere Bilder als Nachahmungen wirklicher Tafelgemälde dargestellt werden und daß es so auch dem minder Bemittelten möglich wird, seiner

Wohnung den Anschein eines Anspntzes mit wertvollen Tafelbildern zu verleihen. So ahmt man auf einer der Wandflächen bisweilen ein kleineres Staffeleigemälde nach und malt nicht bloß den Rahmen, sondern perspektivisch sogar die Holzthüren hinzu, wie man solche bei wirklichen Tafelbildern zum Schutz gegen den Staub anbrachte; noch häufiger aber erhielt das Bild den wichtigsten und in die Augen fallendsten Platz in dem ganzen Dekorationssystem. In der Regel wird als Stelle dafür die Mitte der gesamten Dekoration auserlesen; während die übrigen, die Wand teilenden Säulen durch Kandelaber oder ähnliche Gebilde ersetzt werden, treten dann die mittleren Säulen stark hervor, erhalten ein eigenes Gebälk, nicht selten mit perspektivisch angedeuteter Kassettendecke, und bilden so eine Art Pavillon, welcher als Rahmen des gewissermaßen dahinter erscheinenden Hauptbildes dient. Weiterhin werden dann auch die seitlichen Wandflächen nicht selten mit figürlichen Darstellungen von mehr untergeordneter Art, die nicht in Rahmen als Gemälde erscheinen, dekoriert; bald mit Einzelfiguren auf eigenen, perspektivisch gemalten Sockeln, wie Statuen, bald mit schwebenden Figuren oder mit irgend welchen Gegenständen, die man sich als an der Wand hängend vorstellen soll.

Ein Beispiel von dieser ausgebildeten Art des zweiten Stiles giebt Fig. 131. Hier haben wir einen durch einen Karnies nach oben abgeschlossenen Sockel; die schwarze Fläche unter den Säulen und Eckpfeilern ist durch gelbe Rechtecke unterbrochen, welche vielleicht die Nachahmung von Holzarchitektur vorstellen sollen; sonst wird sie nur durch weiße Linien geteilt und ist mit einfachen, ebenfalls weißen Ornamenten verziert. Die Wandfläche oberhalb ist rot gehalten. In der Mitte sehen wir den besprochenen pavillonartigen Bau mit schlanken Säulen, Gebälk und Kassettendecke. Die Bildtafel, welche sich ursprünglich zwischen den Säulen befand, ist aus irgend welchem Grunde entfernt worden; man hat sich, wie deutliche Spuren zeigen, damit begnügt, die Lücke mit ziemlich grobem rotem Stuck auszufüllen und in der Mitte

ein kleines, ganz wertloses, nur als dekorativer Mittelpunkt dienendes Bildchen zu malen. (Die Ansatzfugen des neuen Stuckes sind auch auf der Abbildung kenntlich.) Oberhalb sind sowohl in der Mitte als wie rechts und links leichte Holzbauten angedeutet.

Fig. 131.



Pompejanische Wanddekoration des zweiten Stiles.

Der dritte oder ornamentale Stil, welcher dem ersten halben Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehört, steht dem zweiten sehr nahe. Die Teilung der Wand in Sockel, Hauptfläche und oberen Wandteil wird im wesentlichen beibehalten;

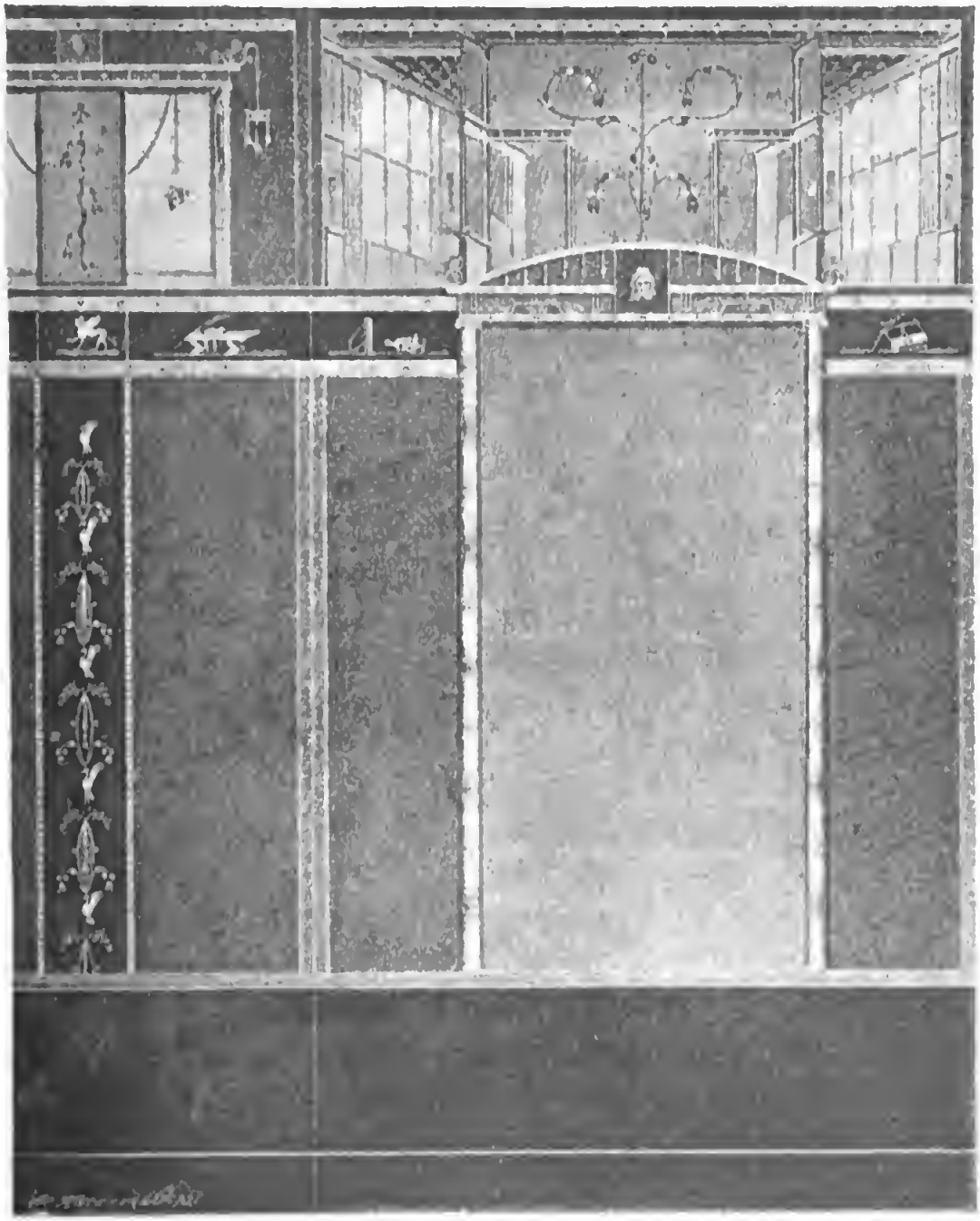
aber die Teile sind nicht mehr wie im zweiten, deutlich architektonisch charakterisiert, der Eindruck einer täuschenden Nachahmung plastischer Architektur nicht mehr beabsichtigt. Der pavillonartige Mittelbau bleibt auch in diesem Stil in der Regel beibehalten, aber meist sehr einfach: in der Regel besteht er nur aus zwei Säulen, welche den architektonischen Rahmen für das Hauptbild abgeben. Die dekorative Wirkung dieses Mittelbaues wird vornehmlich durch die Farbe erzielt und durch die auf Säulen und Gesims angebrachten Ornamente. Die Säulen sind in der Grundfarbe weiß, mit leichter Abschattierung, nicht kanneliert, sondern glatt, höchstens ist durch feine Linien eine Art Kannelierung angedeutet; sonst kommen als Ornamente dünne Guirlanden, welche die Säulen umwinden, vor, reliefartig vorspringende Verzierungen, ferner farbige Ornamente in matten, harmonisch gestimmten Farben, namentlich mehr oder minder breite Ringe, von denen nach oben und unten spitzauslaufende Zacken oder Strahlen ausgehen; spiralförmig die Säulen umwindende Bänder u. dgl. m. Bisweilen zerfällt die Säule in mehrere Abschnitte mit pflanzenartigen Ansätzen, bald mit Bandverzierungen, bald mit Laubwerk umhüllt. Epistyl und Gesims des Gebälkes sind klein, in verschieden abgetönter weißer Farbe gehalten. Reich mit Flachornament dekoriert erscheint der Fries.

Das Mittelfeld des Pavillons ist bisweilen ohne figürliche Darstellungen gelassen und nur mit einer, von der übrigen Wand abweichenden Farbe bemalt; in der Regel aber ist es dazu bestimmt, ein Bild einzurahmen, und das Bild ist so groß, daß es den Pavillon vollkommen ausfüllt. Als Trennungsglieder für Sockel, Hauptfläche, Fries u. s. w. sind Ornamentstreifen in mannigfaltigen Mustern gewöhnlich, welche auch für vertikale Scheidungen zur Anwendung kommen und in charakteristischer Weise Flächenmalerei mit körperlicher Malerei verbinden. Der Sockel ist meist schwarz, mit sich kreuzenden weißen Linien, straff gespannten Guirlanden oder sonstigen Ornamenten in bescheidener Weise bemalt; mitunter sind oberhalb des Sockels Blattpflanzen

angebracht, welche gewissermaßen von da aus emporschießen. Zwischen Sockel und Hauptfläche folgt dann häufig noch eine ziemlich breite, oben und unten mit Ornamentstreifen begrenzte, friesartige Fläche mit verschiedenartigen Darstellungen, als Opfergeräten, Gartenprospekte mit Gitterwerk, Guirlanden mit Schwänen u. dgl. — Die vertikale Teilung der Wand in Hauptfelder erfolgt durch die oben angeführten Ornamentstreifen, besonders oft aber durch Kandelaber von reinen und schönen Formen, die fast ausnahmslos nur weißlich mit kleinen, mattfarbigen Verzierungen bemalt sind. Als Umsäumung der Hauptfelder dienen schmale Doppelstreifen, straff gespannte Guirlanden u. s. w. Mitunter sind auch diese Felder mit eingerahmten Bildern, namentlich durch Medaillons mit Büsten dekoriert oder mit schwebenden Figuren, welche ohne Rahmen direkt auf den Grund gemalt sind; auch Tiere, namentlich Vögel, begegnen uns in der Mitte dieser Flächen. Zwischen letzteren und dem oberen Wandteile wird dann nicht selten noch ein Fries eingeschoben, häufig mit figürlichen Darstellungen, Landschaften u. a. m. auf dunkelem Grunde. Den oberen Wandteil nehmen regelmäßig leichte Architekturen ein, Säulen oder Säulenreihen mit Gebälk, auf farbigem Grunde weiß mit leichter Abschattierung oder auf weißem Grunde in Grün und Violett gehalten. All dies ist mit außerordentlicher Sorgfalt ausgeführt und überrascht, im Gegensatz zu den meist ganz flüchtig und keck hingeworfenen Dekorationen des letzten Stiles, durch die peinliche Sauberkeit, mit der auch die kleinsten Details der Ornamente wiedergegeben sind. Auch die figürlichen Darstellungen zeigen diese größere Sorgfalt in der Ausführung; die Zeichnung ist durchweg sehr fein, auch in den Details mit spitzem Pinsel sorgfältig ausgeführt und, wie die ganze Dekoration, darauf berechnet, in der Nähe betrachtet zu werden. Dagegen sind die Farben meist etwas kalt, blaß und matt.

Als Beispiel dieses Stiles diene Fig. 132. Hier ist zwar die Fläche des pavillonartigen Mittelbaues ganz ohne Bild ge-

Fig. 132.



Pompejanische Wanddekoration des dritten Stiles.

laſſen, indeſſen im übrigen die Anordnung den dargelegten Prinzipien des Stiles entſprechend. (Es iſt zu beachten, daß die Abbildung außer einer vollſtändigen Wand noch links einen

Teil der anstoßenden Wand wiedergiebt.) Der obere Wandteil stellt hier einen Innerraum dar, von dessen offener Vorderseite der dem Mittelbau der Hauptfläche entsprechende Teil durch eine imaginäre Fläche, gleichsam eine Tafel, geschlossen ist, auf der dann Architekturen der gewöhnlichen Art gemalt sind.

Der vierte Stil, der die letzten Dezennien Pompejis bezeichnet, könnte allenfalls als Barockstil bezeichnet werden. Hervorgegangen ist er, gleich dem dritten, aus dem Bestreben, die Dekorationselemente des zweiten Stiles in ornamentalem Sinne umzuwandeln, nur daß er dabei einen andern Weg einschlägt, als der dritte Stil, indem er, anstatt die architektonischen Trennungsglieder ihrer Charakteristik zu entkleiden und sie durch Ornamentstreifen zu ersetzen, denselben vielmehr durch phantastische Proportionen, durch bunte und willkürliche Verwendung den Charakter eines ornamentalen Spieles aufdrückt. Die Dreiteilung der Wand mit dem pavillonartigen Mittelbau kommt zwar vor, ist aber noch häufiger aufgegeben. An ihre Stelle tritt ein bereits im zweiten und dritten Stil angebahntes, nunmehr aber ganz zur Herrschaft gelangendes Motiv: die Durchbrechung der Wand durch Einschiebung von Prospekten auf leichten, phantastischen Architekturen zwischen die Felder der Hauptflächen. Diese sind bald auf die ganze Wand gemalt, bald in Felder abgeteilt, welche architektonisch, durch Säulen, Pfeiler, Gebälk u. s. w. abgeschlossen werden, so daß auch die Seitenflächen ähnliche Gerüste aufweisen, wie bei den früheren Stilen nur die Mitte. Ein besonders hervorgehobener Mittelbau ist selten; wo er erscheint, ist er in Farbe und Ornament ganz anders behandelt, als früher: in gelb, rot, violett, grün, mit reichentwickelten Formen und plastisch erscheinenden Verzierungen. Der Fries fehlt häufig ganz, dafür erscheint oft über dem Gesims noch ein Giebel oder arabeskenartige Verzierungen; oder der Mittelbau ist mit den Architekturen der anstoßenden Durchblicke in Verbindung gesetzt und so ein kompliziertes und phantastisches, auch in den oberen Wandteilen sich fortsetzendes

Ganze geschaffen. — Ornamentstreifen, wie sie der dritte Stil in feinster Arbeit aufweist, kommen nur selten vor, und dann flüchtig behandelt, durchaus darauf berechnet, aus der Ferne zu wirken. Dafür sind architektonische Zwischenglieder, wie Eierstab, Zahnschnitt ꝛc., nicht ungewöhnlich; ja häufig findet sich als Trennungsglied zwischen Hauptfläche und oberem Wandteil ein buntes Stuckgesims mit Reliefs, welches wohl auch als oberer Abschluß der ganzen Wand wiederkehrt. Die für den dritten Stil so charakteristischen Kandelaber hat auch der letzte Stil, aber wiederum in ganz anderer Ausführung; sie sind meist gelb oder rötlich, in den Formen nicht entfernt von der Schönheit und Anmut jener, von unruhigem barockem Profil, mit massiven, stark vorspringenden Gliedern, ebenfalls nur auf Fernwirkung berechnet.

Nicht minder charakteristische Unterschiede ergeben sich für die Ornamentierung der größeren Flächen. Der meist dunkel gehaltene, schwarze oder weinrote Sockel ist durch breite, farbige Streifen und Rechtecke abgeteilt, die mit Darstellungen von Figuren, Tieren u. dgl., bemalt sind; auch kleine, von farbigen Streifen eingerahmte Felder mit Sectieren u. a., stilisierte Pflanzengewinde und sonstige Ornamente kommen an dieser Stelle vor, und nicht selten auch Marmorimitation, die aber nur den Sockel allein betrifft und sich nie, wie im zweiten Stil, über die ganze untere Wandhälfte erstreckt. Zwischen Sockel und Hauptfläche finden wir friesartige Streifen mit bildlichen Vorstellungen, Erotenszenen, Jagdbilder, Kentauren u. s. w. Die Hauptfelder sind umrahmt von breiten, gitterartigen Borten in mannigfaltigen Mustern, mit hellen Linien auf dunklem oder mit dunklen Linien auf hellem Grund, welche an Stelle der weißen Doppellinien mit buntem Zwischenraum im dritten Stil treten; an Stelle der in letzterem beliebten Blätterguirlande tritt hier die nicht mehr naturalistisch gemalte, sondern stilisierte Pflanze, nicht selten in wundervoller Schönheit und reicher Entwickelung. — Als Dekoration der Felder sind mythologische oder Genreszenen

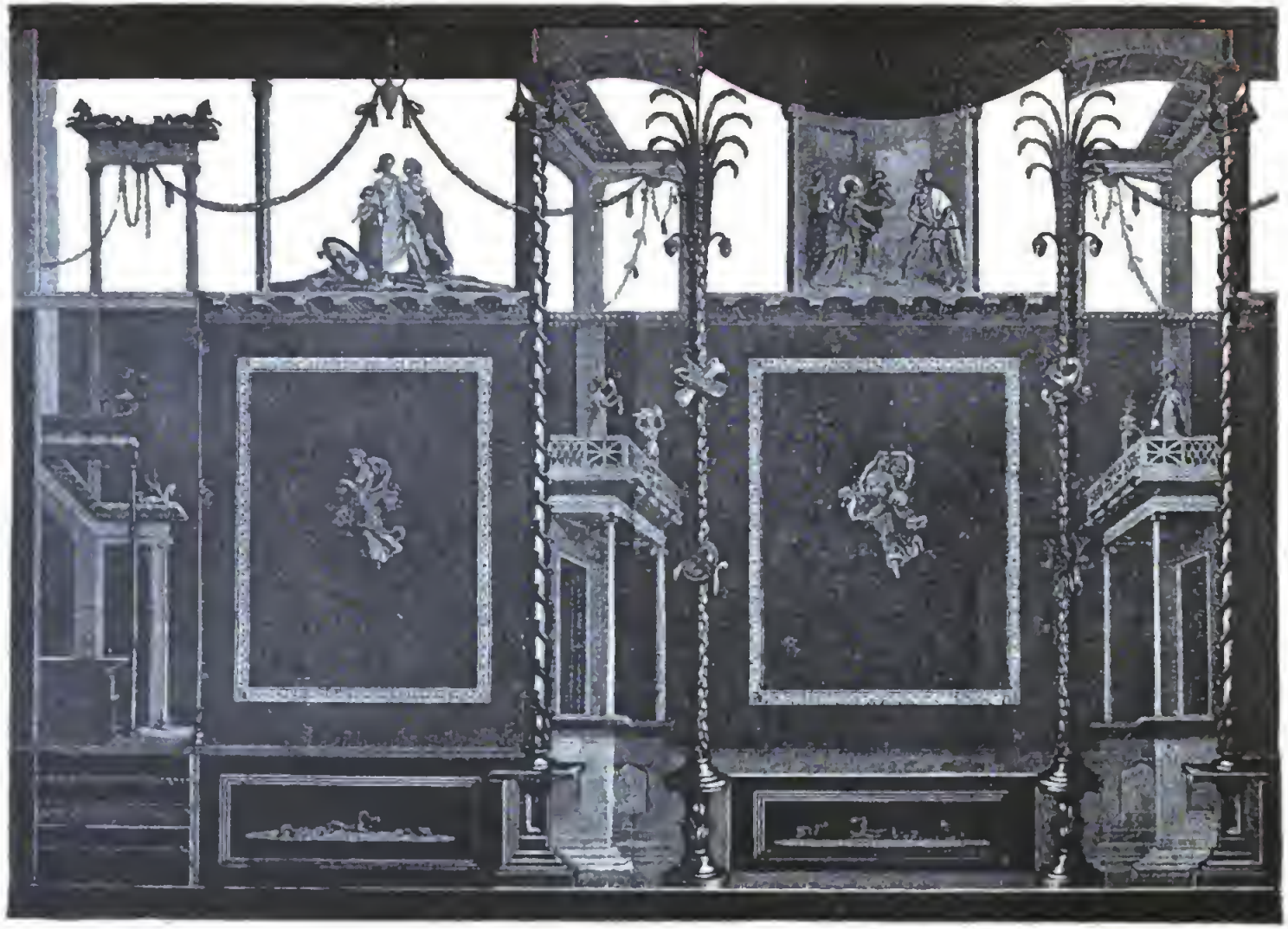
verwandt, schwebende oder stehende Figuren, ähnlich wie sie bereits der dritte Stil anbrachte, nur daß der Kreis der hier dargestellten Gegenstände in der Dekoration des letzten Stiles bedeutend erweitert ist.

Zum oberen Wandabschluß nimmt der letzte Stil entweder ähnliche Motive, wie am Sockel, fensterartige Gerüste, in denen bisweilen eine gleichsam in das Zimmer hineinschwebende Figur erscheint, dazwischen Streifen in Form von Guirlanden, Borten u. dgl., oder er stellt Architekturen vor, welche jedoch mehrfach hintereinander stehen und daher ein unklares Gewirr bilden. Diese leichten Architekturen sind öfter so verwendet, daß sie einerseits mit den, in den Durchblicken zwischen den Hauptfeldern sichtbaren und ihrerseits mit dem Mittelbau zusammenhängenden Architekturen in Verbindung gesetzt sind und als Fortsetzung derselben erscheinen, andererseits nach oben bis in die Decke fortgesetzt sind, so daß dadurch die ganze Wand mit Ausschluß des Sockels zu einem aus ihnen zusammengesetzten leichten Gerüst geworden ist.

Ein Beispiel dieser Dekoration giebt Fig. 133. Die Hauptfelder, in denen die Figuren der Jahreszeiten schweben, sind hier rot, der Sockel schwarz mit kleinen Drachen und Schlangen, die phantastische Architektur in gelb und grau ausgeführt.

Es sind vornehmlich diese pompejanischen Wände des letzten Stils, welche dem modernen Beschauer ganz besonders zu imponieren pflegen. Die unübersehbare Mannigfaltigkeit der phantastischen Formen dieser luftigen, wie aus Rohr aufgebauten Architekturen, die weiten Durchblicke, die nicht selten mit lustwandelnden oder herabschauenden Personen belebt sind, die wunderliche Verwendung von Pflanzen und Tiergestalten, von Geräten und Gefäßen zur Dekoration einzelner Bauglieder oder zum Ausputz der Flächen, dazu die wechselnden bunten, leuchtenden Farben, all das macht auf den Laien in der Regel einen blendenden Eindruck, über dem er das Fehlerhafte und Unorganische des Stiles und die Flüchtigkeit der Ausführung übersieht. Denn

Fig. 133.



Pompejanische Wanddekoration des letzten Stiles.

von der sorgfältigen Zeichnung und Malerei, welche die Ornamentik des dritten Stiles auszeichnet, ist in diesen Arbeiten der letzten Dezennien nicht die Rede; es ist, wie schon mehrfach hervorgehoben, ganz wesentlich auf die Fernwirkung abgesehen, und nicht selten sind die Ornamente so gemalt, daß sie überhaupt nur in einer gewissen Entfernung als solche wirken, während sie in der Nähe betrachtet gar keine festen Umrisse, keine deutliche Vorstellung ergeben. Es kann allerdings nicht geleugnet werden, daß die pompejanische Wandmalerei es in dieser Art von Schnellmalerei zu einer außerordentlichen Fertigkeit gebracht hatte und mit wenig Pinselstrichen brillante Effekte zu erreichen wußte. Stilistisch bietet auch diese Dekorationsweise noch sehr viel Schönes und Originelles, ja es sind auch unter den Wänden dieses Stiles Prachtwerke von ganz hinreißender Schönheit, die mit Recht allgemein bewundert werden. Aber im allgemeinen macht sich doch die Ausartung des Geschmackes geltend, und die glühenden Farben dieser Dekorationen, die kräftige Massenwirkung der großen Felder können nicht entschädigen für den Mangel an Linienschönheit und feiner Farbenstimmung.

Immerhin wird man nicht so weit gehen dürfen, von diesem Stile einen nun konstant und schnell fortschreitenden Verfall der römischen Wanddekoration zu datieren. Vielmehr hat sich, wie die wenn auch spärlichen Funde aus späterer Zeit erweisen, die Dekorationsmalerei noch längere Zeit auf einer gewissen Höhe gehalten und sehr anmutige Schöpfungen hervorgebracht. Erst nach der Zeit der Antonine scheint der Verfall reißend schnell eingetreten zu sein. Was wir von Dekorationen aus jener Spätzeit erhalten haben, ist zwar nicht viel, reicht aber hin, um uns erkennen zu lassen, welche erschreckende Armut an Erfindung, welcher Mangel an Sinn für Schönheit der Verhältnisse und Harmonie der Farben damals bereits eingetreten war.

Register.

Achat 213.
Ägypter, Bronze 163. Elfenbein 113. Email 208. Färberei 29. Glas 97. Gold 130. Holzarbeit 111. Keramik 36. Kunstgewerbe 7. Kupfer 163. Schmuck 229. Silber 151. Steinschneidekunst 218. Weberei 25.
Ätzung in Metall 199.
Apulische Vasenmalerei 65.
Architektur-Stil in der Wandmalerei 252.
Arretinische Thonware 84.
Asiatisierende Vasenmalerei 50.
Assyrer, Backsteine 89. Bronze 164. Glas 98. Gold 132. Keramik 37. Kunstgewerbe 7. Kupfer 164. Mobiliar 114. Schmuck 229. Silber 152. Steinschneidekunst 220. Stickerei 26.
Attische Lekythen 64.
Babylon s. Assyrer.
Backsteine 89.
Barockstil in der Wandmalerei 260.
Baumwolle 30.
Bernstein 129.
Blei 187.
Bronze 162. Bronzeguß 196.
Buccherogefäße 77.
Buntwirkerei 25.
Cälatur 190; 197.
Chaldäer, s. Assyrer.
Cypern, Bronze 169. Glas 99. Gold 135. Keramik 39. Silber 153.
Dachziegel 90.
Dachgesims-Verkleidung 92.
Damascieren 203.
Diamant 212.
diatreta 105.
Drahtarbeit 193.
Drechseln 122.
Edelsteine 211; nachgemachte 107.
Eingelegte Arbeit in Holz 121; in Metall 200; in Stein 242.
Eisen 186.
Elektron 185.
Elfenbein in Ägypten 113; in Assyrien 117; in griechisch-römischer Technik 126.
Email 207.
Empästik 190.
Erz s. Bronze.
Estrichmosaik 234.
Etrusker, Bronze 175. Goldarbeit 145. Kunstgewerbe 8. Silber 156. Steinschneidekunst 222.
Färberei 13.
Färbung der Edelsteine 218; der Metalle 206.
Farben der Wandgemälde 249.
Fassung der Edelsteine 228.
Filigranarbeit 193.
Filigrangläser 103.
Flechtwerk 32.
Folie bei Edelsteinen 218.
Fournieren 120.
Freskomalerei 245.
Füllungen in der Holzarbeit 119.
Gefäßbildnerei 35.
Gefäße von Edelsteinen 228.
Gefäße in Tier- od. Menschengestalt 71.
Gegossene Gläser 107.

Gemmen 211.
Geometrische Ornamentation 41. 47. 174.
Gewebe 12.
Glasarbeit 97.
Glasflüsse 227; für Mosaik 238.
Glasur an assyrischen Thonwaren 38; an Backsteinen 89; an römischer Thonware 84.
Glyptik s. Steinschneidekunst.
Goldarbeit 130.
Goldgewebe 28.
Goldschmuck an Vasenbildern 62.
Granulierung 194.
Gravieren in Glas 109; in Metall 199; in Stein 214.
Griechen, Bronze 169. Email 209. Färberei 13. Glas 99. Gold 135. Holzarbeit 118. Keramik 42. Kunstgewerbe 5. Kupfer 169. Mosaik 232. Schmuck 230. Silber 153. Steinschneidekunst 223. Weberei 13.
Grubenemail 208.
Guß des Metalls 195.
Halbedelsteine 213.
Hohlguß 196.
Holzarbeit 110.
Horn 125.
Ilion s. Troja.
Inkrustationsstil in der Wandmalerei 251.
Inkrustierung in Metall 205; in Stein 241.
Inselsteine 223.
Intaglios 216.
Kameen 216.
Kassettendecken 119.
Keramik 33.
Kissen 23.
Kleidermuster 16.
Knochen 126.
Korallen 128.
Korbflechterei 32.
Kreuzstich 28.
Kügelchenarbeit 194.
Kupfer 162.
Leinwand 30.
Lekythen 64.
Löten 194.
Metallarbeit 129.
Metallblech 189; zu Möbelverkleidung 114. 134. 192. 205.
Millefiori 104.
Möbel 111.
Mörtel für Wandmalerei 245.
Mosaik 231.
Mosaikgläser 103.
Mykenä, Bronzen 170. eingelegte Arbeit 200. Goldarbeit 137. Thongefäße 44.
Nielloarbeit 200.
Olympia, Bronzen 173.
Onyx 213. 217.
Ornamentaler Stil in der Wandmalerei 256.
Perlen 128. 231.
Persien, Goldarbeit 134. Mobiliar 117.
Petinetgläser 102.
Phönizier, Bronze 168. Glas 98. Gold 134. Keramik 39. Kunstgewerbe 7. Silber 152. Steinschneidekunst 221.
Plastische Verzierungen an Gebäuden 90; an Thongefäßen 70.
Plattenmosaik 241.
Plattstich 28.
Polieren des Holzes 121.
Pompeji, Wandmalerei 244.
Polster 23.
Pressen, in der Metallarbeit 193.
Relief-Pinselbilder 87.
Rhyta s. Trinkhörner.
Rocaille 243.
Römer, Bronze 182. Email 210. Glas 99. Goldarbeit 148. Holzarbeit 118. Keramik 81. Kunstgewerbe 9. Mosaik 233. Schmuck 230. Silber 157. Steinschneidekunst 226.
Rotfigurige Vasen 59.
Säume 18.
Salbgefäße 80.
Samische Thonware 87.
Schafwolle 13.
Schildkrot 128.
Schleifen der Edelsteine 213; des Glases 105.
Schmelz s. Email
Schneiden des Glases 105; in Metall 197; in Stein 214.

Schnitzarbeit 112. 122.
Schreiner 111.
Seide 30.
Silber 151.
Skarabäen 219.
Stanzen in Metall 193.
Steinschneidekunst 211.
Stickerei 26.
Stuck für Mosaiken 239.
Tauschierkunst 200.
Teppiche 21.
Terrakotten 90, zu Mosaiken 238.
Textile Kunst 12.
Thonarbeit 33. Thonlampen 87. Thonplastik 94.
Thüren 118.
Toreutik 197.
Traufrinnen 92.
Treiben 190.
Trinkhörner 71.
Troja, Bronzen 170. Goldarbeiten 136. Thongefäße 43.
Überfangglas 108.f
Unteritalische Vasen 65.
Vasenmalerei s. Keramik.
Vergolden 206.
Vorhänge 21.
Wandmalerei 243.
Wolle 13.
Würfelmosaik 234.
Zellenemail 208.
Ziegel 89.
Ziselieren 197.
Zimmerdecken 119.

Druck von Greßner & Schramm in Leipzig.

Das Kunstgewerbe im Altertum

von

Prof. Dr. H. Blümner.

II. Abteilung.

Die Erzeugnisse des griechisch-italischen Kunstgewerbes.

Mit 143 in den Text gedruckten Abbildungen.

Leipzig: G. Freytag. 1885. Prag: F. Tempsky.

Alle Rechte vorbehalten!

Inhaltsverzeichnis.

Zweiter Teil.

Die Erzeugnisse des griechisch-italischen Kunstgewerbes.

	Seite
I. Das Haus und seine Ausstattung	2
II. Mobiliar	29
III. Geräte	65
1) Beleuchtungsgeräte	65
2) Heizungsapparate	93
IV. Geräte (Fortsetzung)	95
3) Vorrats- und Gebrauchsgefäße, Kochgeschirr, Küchengerät ꝛc.	95
4) Tafelgerät, Trinkgefäße ꝛc.	109
V. Geräte (Fortsetzung)	127
5) Bade- und Toilettengerät	127
VI. Geräte (Schluß)	155
6) Sakrales Gerät	155
7) Anderweitige Geräte	166
VII. Schmuck	175
VIII. Bewaffnung, Pferdegeschirr, Wagen ꝛc.	210

Verzeichnis der Abbildungen.

Figur 1. Seite 13. Tempelthür nach einem griechischen Vasenbilde. Nach Elite céramographique III, 71.

„ 2. „ 8-9. Stuckdecke aus einem Grabe an der Via Latina. Nach Monum. dell' Instit. archeol. VI, 49.

„ 3. „ 21. Bronzenägel von den Thüren des Pantheon in Rom. Nach Daremberg et Saglio, Dictionn. des antiqu. I. 1239. Fig. 1594.

„ 4. „ 22. Bronzener Thürklopfer. Nach Gazette archéol. I. (1875). pl. 17.

„ 5. „ 23. Schlüssel aus Pompeji. Nach Museo Borbon. XVI, 23,5.

„ 6. „ 26. Fischer, bronzene Brunnenstatuette aus Pompeji. Nach einer Photographie.

„ 7. „ 27. Amor mit Ente, bronzene Brunnenstatuette aus Pompeji. Nach einer Photographie.

„ 8-9. „ 28. Bronzener Wasserleitungshahn aus Pompeji. Nach Museo Borbon. XII, 13, 3 A und B.

„ 10. „ 32. Bronzene Bank aus den großen Thermen zu Pompeji. Ebd. II, 54.

„ 11. „ 34. Stuhl nach einem griechischen Vasenbilde. Nach El. céramogr. IV, 15.

„ 12. „ 36. Feldstuhl nach einem Vasenbilde. Ebd. IV, 70.

„ 13. „ 37. Klappstuhl nach einem Vasenbilde. Ebd. III, 11.

„ 14. „ 39. Bronze-Bisellium aus Pompeji. Nach Mus. Borb. II, 31.

„ 15. „ 40. Lehnstuhl nach einem Vasenbilde. Nach El. céramogr. II, 79.

„ 16. „ 42. Thronsessel nach einem Vasenbilde. Ebd. III, 9.

„ 17. „ 43. Thronsessel mit Rücklehne, nach einem Vasenbilde. Ebd. IV, 87.

„ 18. „ 46. Fußbank von einem Vasenbilde. Nach Millingen, Peintures de vases, pl. 26.

„ 19. „ 49. Griechisches Vasenbild mit Ruhelage. Nach El. céramogr. II, 23a.

„ 20. „ 51. Bronzenes Speisesofa aus Pompeji. Nach einer Photographie.

„ 21. „ 55. Tischchen von einem pompejanischen Wandgemälde. Nach Mus. Borb. XI, 48.

„ 22-23. „ 56. Bronzenes Tischchen mit verstellbaren Füßen, aus Pompeji. Ebd. XV, 6.

„ 24. „ 57. Kredenztisch (Abakus), von einem etruskischen Wandgemälde. Nach Mus. Gregor. I, 104.

„ 25. „ 58. Marmortisch aus Pompeji. Nach Mus. Borb. III, 30.

„ 26. „ 60. Marmorne Tischfüße aus Pompeji. Nach einer Photographie.

„ 27. „ 64. Hölzerner Kasten, von einem Vasenbilde. Nach Welcker, Alte Denkmäler V, Taf. 17.

„ 28-29. „ 64. Eisenbeschlagene Truhen mit Bronzeverzierung, aus Pompeji. Nach Daremberg u. Saglio a. a. O. I, 863. Fig. 459 u. 460.

„ 30. „ 70. Barberinischer Marmorkandelaber im Vatikan. Nach Ann. d. Instit. XLI. (1868) tav. d'agg. M.

„ 31-32. „ 71. Zwei Marmorkandelaber im Museo nazionale zu Neapel. Nach Mus. Borbon. I, 54.

„ 33. „ 74. Kandelaber, von einem etruskischen Wandgemälde. Nach Conestabile, Pitture murali, tav. 11.

„ 34. „ 75. Etruskischer Bronze-Kandelaber. Nach Kunsthistor. Bilderbogen, Taf. 33, 6.

„ 35. „ 78. Fackelhaltender Knabe, Bronzestatuette aus Pompeji als Kerzenhalter. Nach einer Photographie.

„ 36-38. „ 82. Bronzene Lampe aus Pompeji, mit Details. Nach Mus. Borbon. I, 10.

„ 39. „ 85. Bronze-Kandelaber im Museo nazionale zu Neapel. Nach einer Photogr.

„ 40. „ 87. Bronzener Lampenständer für vier Hängelampen, aus Pompeji. Nach einer Photogr.

Digitized by Google

Figur 41. Seite 88. Bronzener Lampenständer für zwei Lampen, aus Pompeji. Nach einer Photographie.
„ 42-45 „ 90. Bronzener Kandelaber mit Details. (Neapel, Museo nazionale.) Nach Mus. Borbon. I, 11.
„ 46. „ 94. Bronzenes Feuerbecken aus Pompeji. Ebd. II, 46.
„ 47. „ 97. Proben griechischer Gefäßformen. Nach Guhl und Koner, Leben der Griechen und Römer, 4. Aufl., S. 171, Fig. 196.
„ 48-49. „ 99 u. 100. Etruskische Amphora aus schwarzem Thon, mit Details der Reliefverzierung. Nach Ann. d. Institt. Vol. XLIX (1877), tav. d'agg. U. V, 6 u.
„ 50. „ 105. 6a. Bronzene Siebe aus Pompeji. N. Mus. Borb. III, 31.
„ 51. „ 106. Sieb aus Pompeji. Ebd. II, 60, 2.
„ 52. „ 107. Bronzener Wärmherd aus Pompeji. Ebd. II, 49.
„ 53. „ 108. Bronzener Wärmeherd aus Pompeji. Ebd. V, 44.
„ 54-55. „ 110. Etruskischer Thonteller (Bucchero) mit Detail. Nach Ann. d. Inst. a. a. O. Nr. 8 und 8a.
„ 56-57. „ 113. Silberne Gabeln aus Rom. Nach Bullet. d. commiss. municip. di Roma. III. (1874) tav. 9.
„ 58. „ 114. Löffel aus Pompeji. Nach Mus. Borb. X, 76, 1—3.
„ 59. „ 116. Rotfiguriger Weinkübler. Nach Lau, Griech. Vasen. Taf. 30, 1.
„ 60. „ 120. Bronzene Kanne aus Pompeji. Nach Mus. Borbon. VI, 29, 1.
„ 61. „ 124. Etruskischer Bucchero-Becher. Nach Ann. d. Inst. a. a. O. Nr. 9.
„ 62. „ 125. Silen als Gefäßträger, Bronze aus Pompeji. Nach einer Photogr.
„ 63. „ 127. Badebecken, nach einem Vasenbilde. Nach El. céramogr. IV, 15.
„ 64. „ 129. Badeszene, griech. Vasengemälde. Ebd. IV, 14.
„ 65. „ 131. Lekythos, mit Darstellung einer Sirene. Nach Compte-rendu de la commiss. archéol. de St. Petersbourg p. 1870, pl. 1, 6.
„ 66-68. „ 133. Salbfläschchen. Nach Ann. d. Inst. a. a. O. Nr. 1, 4 u. 5.
„ 69-70. „ 134. Bronzene Strigilis aus Palestrina, mit Detail. Nach Monum. d. Inst. IX, 29, 3.
„ 71. „ 135. Bronzene Strigeln im Museum zu Neapel. Nach Mus. Borb. XVI, 7.
„ 72. „ 139. Bronzener Stehspiegel im Berliner Museum. Nach Archäolog. Zeitung XXXVII, Taf. 12.
„ 73. „ 141. Bronzene Spiegelkapsel aus Palestrina. Nach Mon. d. Inst. VIII, 47, 2
„ 74. „ 142. Etruskischer Spiegel. Nach Gerhard, Etrusk. Spiegel I. Taf. 36, 2.
„ 75. „ 143. Etruskischer Spiegel (sogen. Semele-Spiegel), im Berliner Museum. Nach Mon. d. Inst. I, 56a.
„ 76. „ 146. Griechische Kästchen (nach Vasenbildern). Nach Guhl u. Koner a. a. O. S. 158, Fig. 190.
„ 77. „ 148. Griechisches Vasenbild mit Darstellung aus dem Frauenleben. Nach El. céramogr. IV, 32.
„ 78. „ 149. Spinnkorb (Kalathos), nach einem Vasenbilde. Ebd. III, 43.
„ 79. „ 150. Etruskische Bronze-Cista (sogen. ficoronische Cista). Nach Gerhard, Etruskische Spiegel I, 2.
„ 80. „ 151. Etruskische Bronze-Cista. Nach Mon. d. Inst. Vol. VI u. VII, tav. 61, 4.
„ 81. „ 160. Bronzener Dreifuß aus Pompeji. Nach einer Photographie.
„ 82. „ 161. Dgl. Nach einer Photographie.
„ 83. „ 165. Weihrauchgefäß auf einem Marmorrelief. Nach Mus. Borb. X, 60.
„ 84. „ 168. Kithara, nach einem Vasenbilde. Nach El. céramogr. I, 98.
„ 85. „ 169. Kithara, nach einem pompejanischen Wandgemälde. Nach Mus. Borb. XII, 34.
„ 86. „ 170. Trigonon, nach einem Vasenbilde. Nach Bullet. Napolet. N. S. VI, 11.
„ 87. „ 171. Bronzener Schreibgriffel (Stilus) aus Orvieto. Nach Archäol. Ztg. XXXV. Taf. 11, 4.
„ 88. „ 172. Bronzenes Tintenfaß im Museum zu Neapel. Nach Bull. Napol. I, 7, 5.
„ 89. „ 173. Wagschalen aus Pompeji. Nach Mus. Borbon. VIII, 16.
„ 90. „ 178. Goldener Stirnschmuck aus Mykenä. Nach Schliemann, Mykenä, Fig. 281.
„ 91. „ 179. Goldener Totenkranz aus Armento. Nach Gerhard, Atte Bildwerke. Taf. 60.
„ 92-93. „ 183 u. 184. Goldene Fibeln im Museum zu Neapel. Nach Mus. Borb. XVI, 13.
„ 94-96. „ 185. Römische Fingerringe. Nach Compte-rendu p. 1873, pl. 3, Nr. 9—12 und 14.
„ 97-105. „ 188 u. 189. Fingerringe. Nach Daremberg u. Saglio I, 291, Fig. 341—347.
„ 106. „ 190. Nadeln aus Elfenbein im Museum zu Neapel. Nach Mus. Borb. IX, 15.
„ 107-115. „ 191. Goldene und silberne Nadeln. Nach Daremberg u. Saglio. I, 62 ff. Fig. 92—100.
„ 116. „ 194. Goldener Ohrring aus Ithaka. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen. Taf. 75.

Fig. 117-118. S. 194 Goldene Ohrringe aus der Krim. Nach Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. 7, 9 u. 9a.
„ 119. „ 198. Goldener Halsreif aus Südrußland. Ebd. pl. 8, 1.
„ 120. „ 199. Goldener Halsreif aus der Krim. Nach Compte-rendu p. 1869, pl. 1, 13.
„ 121-122 „ 201. Goldne Halsketten aus Südrußland. Nach Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. 12a, 4.
„ 123. „ 203. Assyrisches Armband aus Bronze. Nach Perrot et Chipiez, hist. de l'art dans l'antiqu. II, 763, Fig. 430.
„ 124. „ 204. Goldenes Armband in Schlangenform. Nach Compte-rendu p. 1873, pl. 3.
„ 125. „ 205. Goldene Spange für den Oberarm. Ebd. 1869, pl. 1 16.
„ 126. „ 206. Goldenes Armband. Nach Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. 6, 3.
„ 127. „ 207. Goldener Gürtel aus Ithaka. Nach Slackelberg a. a. O.
„ 128. „ 209. Dame mit Fächer nach einem Vasenbilde. Nach El. céramogr. III, 43.
„ 129. „ 212. Helm aus Lokri in Unteritalien. Nach Mus. Borb. V, 29, 2.
„ 130-131. „ 213 u. 214. Gladiatoren-Helm aus Pompeji. Ebd. III, 60 A u. B.
„ 132. „ 216. Harnisch von der Augustus-Statue des Vatikans. Nach Mon. d. Inst. VII, 84.
„ 133. „ 217. Tropäon vom Harnisch derselben Statue. Ebd.
„ 134. „ 220. Gladiatoren-Beinschiene aus Pompeji. Nach Mus. Borb. IV, 13, 1.
„ 135. „ 226. Bronzene Pferde-Brustgürtel aus Brescia. Nach Mus. Bresciano I, 53.
„ 136. „ 227. Verzierter Wagen, von einem Vasengemälde. Nach El. céramogr. IV, 7.
„ 137. „ 228. Römische Sänfte. Nach Bull. d. comm. munic. IX (1881) tav. 15.
„ 138-143. „ 230. Details davon. Ebd. tav. 16.

Zweiter Teil.

Die Erzeugnisse des griechisch-italischen Kunstgewerbes.

Nachdem wir im ersten Bande die einzelnen Zweige des Kunstgewerbes der Alten nach der technischen und stilistischen Seite hin betrachtet haben, liegt es uns nunmehr ob, die mannigfaltigen Erzeugnisse derselben, ihre Arten und Formen, ihre künstlerische Gestaltung und Verzierungsweise u. s. w. eingehender zu schildern, als dies im ersten Abschnitt, wo die Art der Einteilung uns vielfach nötigte, Zusammengehöriges zu trennen und stilistische Bemerkungen mehr auf allgemeine Gesichtspunkte zu beschränken, möglich war.

Allerdings müssen wir dabei wieder nach einer andern Seite hin die Grenzen etwas enger ziehen, als es im ersten Teile unserer Darstellung geschehen ist. Unsere Kenntnisse von dem privaten Leben, der häuslichen Einrichtung, Kleidung, Schmuck u. s. w. der Völker des Orients im Altertum sind vielfach zu lückenhaft, als daß man ein vollständiges Bild davon gewinnen könnte; manches daraus, was von Interesse ist, haben wir schon vorweg genommen, um uns hier rein und allein mit dem klassischen Altertum, für welches die schriftlichen Nachrichten reichlicher fließen und die Denkmäler in größerer Fülle vorliegen, beschäftigen zu können. Zwar giebt es auch da noch Lücken genug, welche auszufüllen bisher noch nicht gelungen ist; und so genau, wie wir durch das „glückliche Unglück" des Vesuvausbruches vom Jahre 79 n. Chr. die kunstgewerblichen und überhaupt industriellen Verhältnisse der zweiten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts kennen, haben wir überhaupt von keiner Periode des Altertums mehr Kunde. Es ist daher begreiflich,

daß Pompeji und Herculanum mit ihren unerschöpflichen Denkmälerschätzen in den folgenden Erörterungen einen der ersten Plätze einnehmen werden; immerhin fehlt es aber nicht an Denkmälern früherer und späterer Epochen, welche uns gestatten, wenigstens ein die allgemeinen Umrisse bietendes Bild der in betracht kommenden Verhältnisse auch für die anderen Perioden des Altertumes zu gewinnen, obschon verschiedene Partieen darunter sind (wie z. B. gleich der erste zur Behandlung kommende Abschnitt über das Haus und seine Einrichtung), welche für uns, abgesehen eben von den Altertümern Pompejis, in ein nur stellenweise durch Vermutungen zu durchdringendes Dunkel gehüllt liegen.

Nähere Behandlung nach der philologisch-antiquarischen Seite haben die im folgenden besprochenen Gegenstände vornehmlich gefunden in den trefflichen Werken von W. A. Becker, Charikles. Bilder altgriechischer Sitte, neu bearbeitet von H. Göll, 3 Bde., Berlin 1877—78, und: Gallus, oder römische Szenen aus der Zeit des Augustus, neubearb. von H. Göll, 3 Bde., Berlin 1880—82. Zur genaueren Kenntnis Pompejis ist unentbehrlich Joh. Overbeck, Pompeji in seinen Gebäuden, Altertümern und Kunstwerken. Vierte im Vereine mit Aug. Mau durchgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig 1884; und den antiken Hausrat behandelt: C. Friederichs, Kunst und Industrie im Altertum. (A. u. d. T.: Berlins antike Bildwerke. II. Geräte und Bronzen im Alten Museum.) Düsseldorf 1871.

I. Das Haus und seine Ausstattung.

So fern es uns liegt, hier Anlage und Einrichtung des griechischen und römischen Wohnhauses nach der baulichen und lediglich antiquarischen Seite hin zu besprechen, und so wenig wir uns hier mit architektonischen Fragen oder technischen Einzelnheiten, Baustilen und Konstruktionsweisen beschäftigen können, so sehr gehört es andererseits zu unserer Aufgabe, das wenige, was wir von der Ausstattung des Hauses, von dem Schmuck, welchen Kunst und Kunstgewerbe der antiken Privatwohnung

verliehen, wissen, hier in Kürze darzulegen. Auch eine Geschichte des modernen Kunstgewerbes dürfte die Fassadenmalerei, Täfelung, Tapezierarbeit u. dgl. nicht außer acht lassen; und wir dürfen das für das Altertum um so weniger thun, als die Handbücher der antiken Kunstgeschichte gerade den antiken Privatbau entweder ganz zu übergehen oder sehr kurz abzumachen pflegen.

Unsere ältesten Nachrichten verdanken wir hier, wie auf so vielen anderen Gebieten, den homerischen Gedichten. Während wir aber in verschiedenen anderen Partieen des antiken Lebens durch noch erhaltene Denkmäler in der Lage sind, selbst in die prähistorischen Zeiten einen Blick zu werfen und die Schilderungen der Dichter von den Verhältnissen des sogenannten heroischen Zeitalters durch die Denkmäler zu kontrollieren, ja teilweise sogar zu rektifizieren, fehlt uns hier diese Möglichkeit so gut wie gänzlich. Und selbst das, was wir aus den Angaben der homerischen Gedichte zusammenzustellen imstande sind, ist wenig genug und bezieht sich fast durchweg auf die Wohnungen der Vornehmen, die Paläste der Könige, welche der Dichter in seiner reichen Phantasie noch dazu mit allem möglichen Luxus in poetisch übertreibender Weise ausstattet, während er von den Wohnungen des Mittelstandes und der Ärmeren und deren Ausstattung gänzlich schweigt. Aber selbst der Grundriß des homerischen Königshauses ist nicht in allen Punkten für uns deutlich, und von seinem äußern und innern Aussehen vermögen wir uns kaum auch nur eine annähernde Vorstellung zu machen. So viel ist freilich wohl gewiß, daß man an irgendwelche künstlerische Ausstattung der Außenwände nicht denken darf; hätte sich irgend etwas derartiges gefunden, so würde der Dichter, welcher so häufig Veranlassung hat, den Eintritt in eine fremde Behausung zu schildern, es schwerlich unterlassen haben, hier und da einmal darauf Bezug zu nehmen. Auch für das Innere wird man primitive Einfachheit als die Regel voraussetzen dürfen. Der Fußboden des Männersaales ist ein einfacher, festgeschlagener oder gestampfter Estrich; Wände und Decke wohl wesentlich

Holzwerk, ob schlicht behauen und geglättet oder bereits mit Schnitzwerk versehen, ist nicht zu entnehmen. Für die Wände genügte, soweit sie von Stein hergestellt waren, wohl die oft erwähnte Glättung oder Politur; bei Lehmwerk vermutlich eine einfache Tünche, worauf einige Spuren hinführen, während für bunte Färbung sich kein Beleg beibringen läßt. Auch Stuckbewurf der Wände, welcher bei den orientalischen Völkern in uralter Zeit vorkam, wird nirgends erwähnt. Ob die neuesten Funde von angeblich hoch altertümlichen Wandmalereien, welche Schliemann in Tyrus entdeckt hat, hier unsere aus dem Epos selbst geschöpften Ansichten erweitern oder umgestalten, muß einstweilen abgewartet werden. Helbig*) will für die Wände des homerischen Hauses, auch wenn sie aus Stein aufgeführt waren, hölzerne Täfelung annehmen, was für einzelne Fälle wohl möglich ist, aber schwerlich allgemein war. Als besonders wertvollen und wohl auch nur seltenen Schmuck reicher Herrenhäuser darf man den bei Homer erwähnten Beschlag der Wände mit Erzplatten ansehen: im Palast des Alkinoos erglänzen die Wände von der Schwelle des Thores bis in den Hintergrund von Erz und Stahl; ebenso denkt sich der Dichter den Palast des Zeus ausgeschmückt. Die spätere Zeit deutete sich auch das eherne Gemach, in welches Akrisios die Danaë einschloß, als ein auf solche Weise ausgestattetes; und dieser Brauch hat seine Bestätigung erhalten durch die schon bei den früheren Ausgrabungen in Mykenä (vor Schliemann) gefundenen deutlichen Spuren ehemaliger Metallverkleidung in den sogenannten Schatzhäusern. Im „Schatzhaus des Atreus“ hat man von der vierten Steinschicht an abwärts in jedem Stein zwei gebohrte Löcher und in vielen derselben noch Reste von Bronzenägeln gefunden, von einigen der letzteren sogar vollständige Exemplare mit breiten, flachen Köpfen, welche keinen andern Zweck gehabt haben können, als die polierten

*) W. Helbig, Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. Leipzig, 1884. S. 76 ff.

bronzenen Platten festzuhalten, mit denen einst das ganze Innere des Baues ausgeschmückt war. Angeblich früher noch vorhandene Reste von diesen Bronzeplatten sind verschollen. Auch im „Schatzhaus des Minyas“ in Orchomenos zeigt jeder Stein zwei oder mehr gebohrte Löcher mit häufigen Resten von Nägeln. Da das Schatzhaus des Atreus auch außerhalb an verschiedenen Stellen ähnliche runde Löcher aufweist, so wäre es sehr wohl möglich, daß auch die Außenseite des Baues ursprünglich in ähnlicher Weise geschmückt war, obgleich wir, wie gesagt, in den homerischen Gedichten keine Andeutungen von derartigen Verzierungen der äußeren Mauern finden.

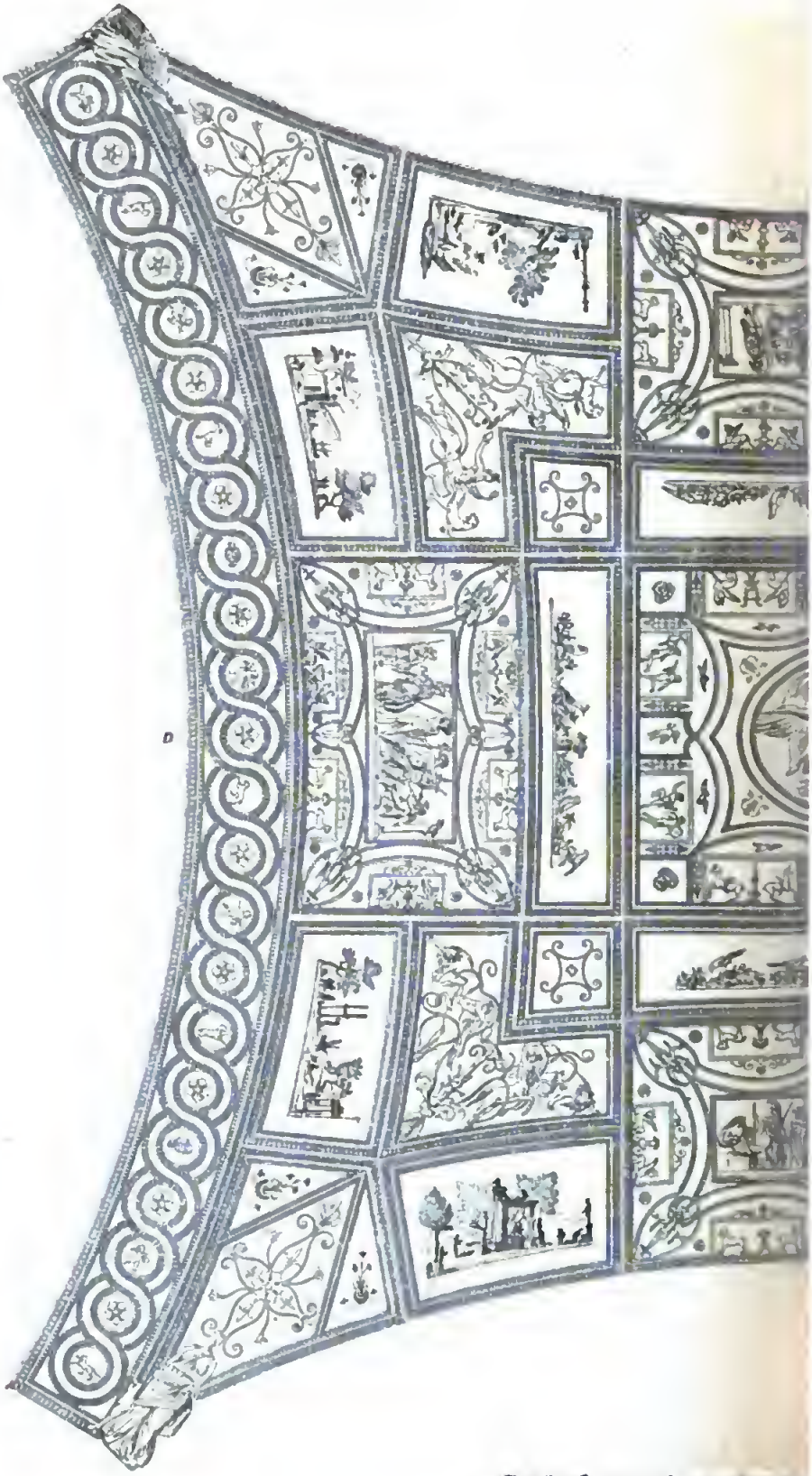
Auch über das griechische Wohnhaus der historischen Zeit sind wir nur sehr spärlich unterrichtet. Sicher ist, daß nicht bloß in dem allen Künsten abholden Sparta, wo ursprünglich die lykurgische Gesetzgebung sogar die Anwendung von Holzmeißel und Hobel für das Holzwerk der Häuser, zumal für Decken und Thüren, verboten haben soll, sondern auch im übrigen Griechenland die bauliche Einrichtung und Ausstattung der Wohnhäuser sehr einfach war, und daß selbst im üppigeren Athen noch in der Zeit des peloponnesischen Krieges die Häuser weder groß noch prunkvoll waren. Erst im vierten Jahrhundert, gegen die makedonische Periode hin, als man nicht mehr seinen Bürgerstolz daran setzte, die Tempel der Götter und die öffentlichen Gebäude mit aller erdenklichen Pracht, das eigene Heim dagegen so bescheiden als möglich auszustatten, wurden auch die Privatwohnungen glänzender, und patriotische Männer führten darüber Klage, daß Themistokles und Miltiades einfacher gewohnt hätten, als jetzt geringe Bürger. So war vor allem das Äußere meist unansehnlich. Schon das Material, aus welchem man die Häuser erbaute, war kein wertvolles; Steine nur für die Fundamente, die Mauern aus Luftziegeln und Holzsparrenwerk. Vermutlich erhielten die Mauern von außen nichts als einen einfachen Anstrich; und selbst das Verputzen dieser Lehmwände scheint man anfänglich als Luxus betrachtet zu haben, wenigstens

erließ noch Solon unter seinen Gesetzen gegen den Gräberluxus auch das Verbot, die Grabdenkmäler mit Stuck zu überziehen, was einen Rückschluß auf die Ausstattung der Wohnungen für die Lebenden wohl zuläßt. Noch im vierten Jahrhundert, als es bereits üblich geworden war, die Wohnungen im Innern auszumalen, galt es als ein Zeichen einfacher Sittenstrenge im unverputzten Hause zu wohnen. Ob man sich den Anstrich der Häuser weiß oder farbig zu denken habe, läßt sich nicht feststellen; doch wird eine, wenn auch bescheidene Anwendung von Farbe bei der so allgemein verbreiteten Vorliebe für polychrome Behandlung der Architektur wohl stattgefunden haben, schon um das in der strahlenden Sonne des Südens noch viel blendendere Weiß des Kalkbewurfes zu vermeiden; wenn auch an ornamentale Bemalung bei Privathäusern nur ausnahmsweise gedacht werden darf, wie z. B. wir wissen, daß in der kunstreichen Stadt Tanagra die Fassaden der Häuser und die Vorbauten der Hausthüren mit enkaustischen Malereien (vielleicht auf Thonplatten) verziert waren. Bemalte Terrakottaverzierungen, wie sie an sizilischen Tempeln und an einigen Schatzhäusern in Olympia nachgewiesen sind, dienten möglicherweise auch anderwärts als Verkleidungen oder Schmuck von Häuserfassaden (vgl. Bd. I, S. 92 ff.). Als ein ganz absonderlicher Schmuck wird es erwähnt, daß das sonst durchaus unansehnliche Häuschen des Phokion in Athen mit ehernen Plättchen verziert war; ob dieselben einfach glatt oder mit Reliefs versehen waren, wird nicht berichtet.

Im Innern begnügte man sich lange Zeit mit der einfachen Tünche, einem wahrscheinlich aus Kalk und Mörtel hergestellten, mehr oder weniger dicken Bewurf. Wann die Ausmalung der Innenwände gebräuchlich wurde, können wir nicht mehr bestimmen. Der erste Fall, von dem uns berichtet wird, ist der des Alkibiades, der die Wände seines Hauses mit Malereien ausschmücken ließ, und zwar durch den Maler Agatharchos, welcher sonst vornehmlich als Maler von Bühnendekorationen bekannt ist. Welcher Art diese Wandmalereien

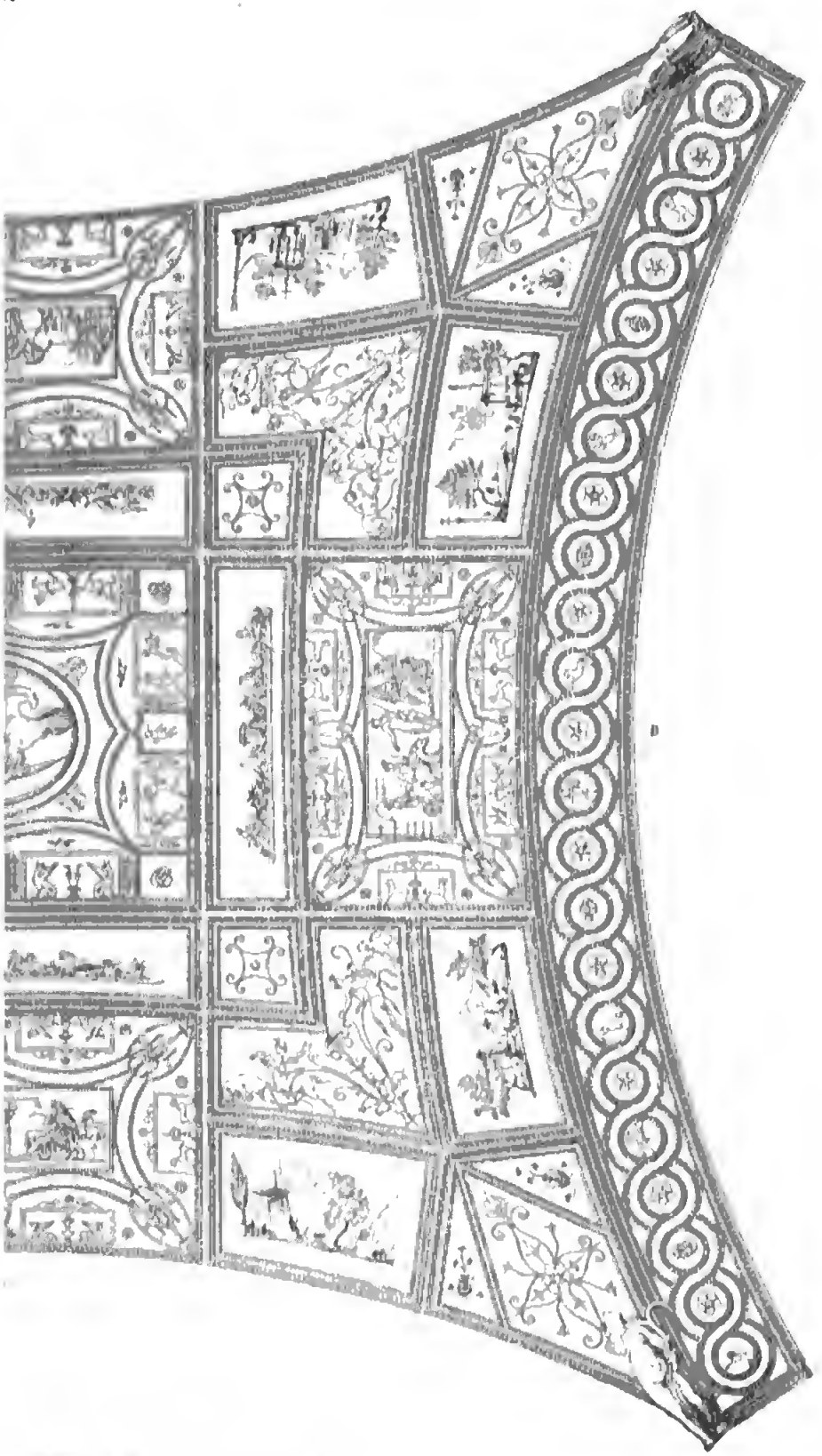
gewesen sind, entzieht sich unserer Kenntnis; zieht man die eben bezeichnete anderweitige Thätigkeit des Agatharchos in Betracht, so fühlt man sich zu der Annahme geneigt, daß es eine Art perspektivischer Prospektenmalerei war. Jedenfalls nahm von jener Zeit ab die Mode, an Stelle der bescheidenen Tünche das Innere der Wohnhäuser bunt ausmalen zu lassen, sehr bald überhand, nicht bloß in den Wohnungen der Reichen und Fürsten (Zeuxis soll den Palast des makedonischen Königs Archelaos ausgemalt haben), sondern auch in einfachen Privathäusern, obgleich Anhänger einer strengeren Lebensweise, namentlich der zu spartanischen Grundsätzen neigende Xenophon, dies als verwerflichen Luxus tadeln. Um die Mitte des dritten Jahrhunderts aber war diese Mode bereits so allgemein geworden, daß ein Stoiker, scherzhaft übertreibend, bemerkte, es fehle nicht viel, daß man auch noch die Abtritte ausmale. Selbstverständlich handelt es sich dabei immer um Wand-, nicht um Tafelgemälde. So spärlich auch unsere Überlieferungen sind, so weisen sie doch mit Sicherheit darauf hin, daß die viel kostbareren Tafelbilder bis zur Diadochenzeit in der Dekoration des Privatbaues jedenfalls nur vereinzelt vorkamen.

Auch für die Decken (Plafonds) muß um jene Zeit künstlerischer Schmuck aufgekommen sein, teils durch Bemalung, teils wohl auch durch Stuckverzierungen; außerdem wandte man die bei Tempelbauten und sonst bereits im fünften Jahrhundert gewöhnliche, in ihrer Entstehung beträchtlich ältere Lakunarien- oder Kassettendecke mit ihren bunten Farben und Goldschmuck auch in reicheren Privathäusern an, nur nicht, wie bei Tempeln, in Marmor, sondern in Holz ausgeführt; und daß dergleichen auch in Privatwohnungen schon früher vorkamen, zeigt die Anekdote, daß der ältere Leotychides (König von Sparta im sechsten Jahrhundert v. Chr.) einen Gastfreund, bei dem er eine solche Kassettendecke mit ihren viereckigen Feldern sah, ironisch gefragt haben soll, ob denn bei ihnen zu Lande die Bäume viereckig wüchsen. Verzierung der Decken durch figürliche Vorstellungen



Stuckdecke aus einem Grabe

Digitized by Google



)er Via Latina. (Siehe S. 18.)

Digitized by Google

brachte zuerſt der unter Alexander d. Gr. lebende Maler Pauſias auf, ein Künſtler, der weſentlich in enkauſtiſcher Kabinettmalerei (d. h. Malerei mit eingebrannten Wachsfarben) ſich auszeichnete, und deſſen Neuerung nach der wahrſcheinlichſten Deutung der über ihn handelnden Worte des Plinius darin beſtand, daß er die einzelnen, durch die Balken der Decke gebildeten Felder oder Kaſſetten mit kleinen Tafelbildern ausfüllte, bei denen natürlich gewiſſe perſpektiviſche Kunſtgriffe zu beobachten waren, damit die Gemälde von unten geſehen ſich ohne Verzerrung darſtellten. Die von einigen Seiten aufgeſtellte Annahme, daß es ſich hierbei um noch kunſtvollere Gewölbemalerei handelt, hat das gegen ſich, daß weder in der Überlieferung der Schriftſteller, noch in den erhaltenen Denkmälern irgendwelche Analogie zu derartigen Kuppelmalereien zu finden iſt. Wahrſcheinlich ſind gewölbte Decken in ähnlicher Weiſe verziert worden, wie die flachen, d. h. es wurden innerhalb der gewölbten Dekoration beſtimmte Felder oder kaſſettenartige Räume ausgeſpart und mit Ornamenten oder figürlichen Darſtellungen bemalt.

Auf weitere Veränderungen, welche im Verlauf der helleniſtiſchen Periode mit der Wanddekoration vorgingen, können wir ebenfalls nur vermutungsweiſe ſchließen. Helbig*) hat es wahrſcheinlich gemacht, daß zur Diadochenzeit, wo der Beſitz von Statuen und Gemälden zu den notwendigen Erforderniſſen eines reichen Haushaltes gehörte und die einfache Behandlung der Freskotechnik dem überfeinerten Geſchmack der Zeit nicht mehr zuſagte, man dazu kam, das Dekorationsprinzip auf dem Tafelbilde zu begründen. Man mußte darauf ausgehen, die verſchiedenen Kunſtwerke, ſowohl Gemälde als Statuen, in einer Weiſe anzuordnen, welche den Zuſammenhang derſelben untereinander und mit der umgebenden Architektur vermittelte. Dadurch kam naturgemäß jene Dekoration zur Ausbildung, welche

*) Wolfgang Helbig, Unterſuchungen über die campaniſche Wandmalerei. Leipzig 1873; beſonders Kap. 15: Die Dekorationsweiſe (S. 122 ff.).

die Wände in Felder teilt und Tafelbilder zu deren Mittelpunkt macht; und es spricht für diese Hypothese, wenn wir sehen, daß gerade um jene Zeit die alten Maler, von denen uns berichtet wird, anfangen, Cyklen von Tafelbildern oder Pendants zu malen, und daß die sogen. Kabinettmalerei, welche wesentlich kleine, in sorgfältigster Detailbehandlung ausgeführte Bildchen, vielfach in der so mühseligen enkaustischen Technik lieferte, gerade in der Diadochenzeit sich besonders entwickelte. Selbstverständlich kann das Gesagte nur von der Ausstattung reicherer Privatwohnungen gelten; die künstlerische Einrichtung des bescheidenen Bürgerhauses jener Zeit kennen wir nicht.

Indessen scheint es namentlich die Folge des Bedürfnisses einer billigeren und dabei doch geschmackvollen Wanddekoration gewesen zu sein, wenn, und zwar offenbar ebenfalls noch in der Diadochenzeit, man dazu fortschritt, die wirklichen Tafelbilder durch auf dem Stuckgrund nachgeahmte zu ersetzen und die ganze Dekoration lediglich durch Freskomalerei herzustellen; ein Verfahren, welches höchst wahrscheinlich bald auch in reichen Häusern Eingang gefunden haben wird. Denn da die kostbaren Tafelbilder leicht Beschädigungen ausgesetzt und ihr Verlust nicht so leicht zu ersetzen war, fing man an, die wertvollen Originale in besonderen Räumen oder Pinakotheken unterzubringen, in den dem täglichen Gebrauch dienenden Räumen aber die Dekoration in der Regel nur durch die Freskomalerei herstellen zu lassen. Von Griechenland und Alexandria aus fand dies Verfahren, anscheinend bereits in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr., Eingang in Unteritalien.

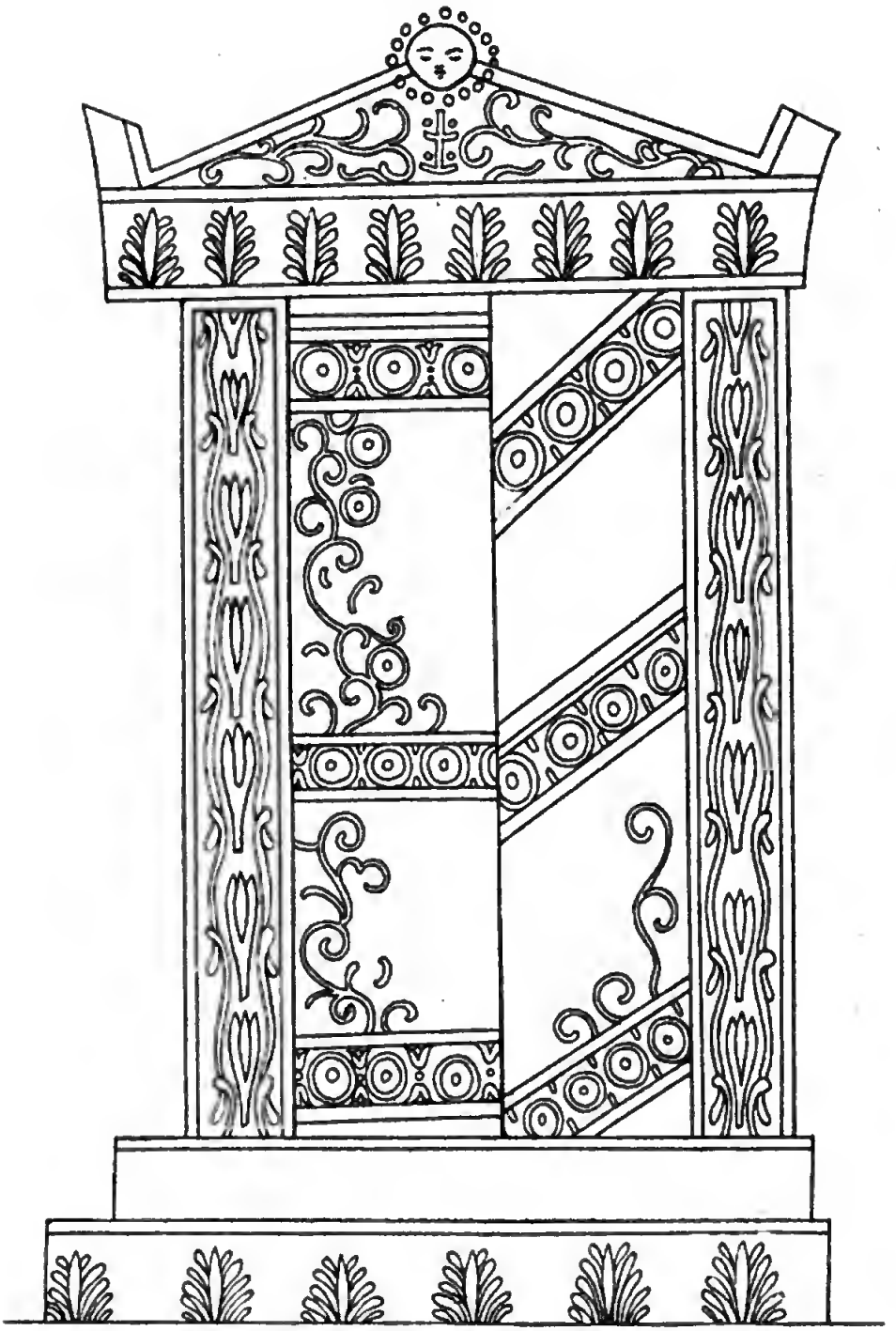
Daß ebenfalls in der Diadochenperiode die Mosaikböden aufgekommen sind, haben wir schon im ersten Bande (S. 232) zu erwähnen Gelegenheit gehabt, und dort auch die wahrscheinlich am pergamenischen Hofe zuerst erfundene eigentümliche Ausstattung der Mosaikfußböden in Speisezimmern besprochen. Ihre eigentliche Ausbildung findet die Technik und der Gebrauch der Mosaiken erst in der römischen Zeit.

Wie weit man von Teppichen zur Bedeckung der Fußböden Gebrauch gemacht habe, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen; im Orient scheint die Sitte bestanden zu haben, wenigstens werden die in assyrischen Palästen sich findenden, in den Stein gravierten Fußbodendekorationen für Nachahmungen von Teppichmustern gehalten (vgl. Band I S. 22). Viel sicherer bezeugt ist jedoch für den asiatischen Orient die Anwendung der Teppiche als Vorhänge; und in dieser Verwendung kennt sie auch das griechische Altertum. Man schloß damit teils einzelne Räume des Hauses an Stelle von Thüren ab, teils dienten sie in Säulenhallen, dergleichen größere Häuser im Innern aufzuweisen pflegten, zum Abschluß gegen Sonne oder schlechte Witterung. Schon im Altertum zeichnete sich bekanntlich der Orient durch prächtige Stickerei und Buntwirkerei sowohl in Kleider- als namentlich in Teppichstoffen aus; und daß dergleichen nach Griechenland exportiert und in der alexandrinischen Zeit nicht bloß an den luxuriösen Höfen der Fürsten, sondern auch in Athen und sonst im eigentlichen Hellas zur Verwendung gekommen sind, ist hinlänglich bezeugt.

Über Beschaffenheit und etwaige künstlerische Ausstattung der Thüren im griechischen Hause fehlen uns nähere Angaben. Indessen finden sich bisweilen auf griechischen Vasenbildern Hausthüren abgebildet, welche bald mehr bald weniger verziert sind; bei einfacheren (auf älteren Vasenbildern) meist nur durch quer oder vertikal aufgenagelte Leisten, wobei die Nägel zugleich als natürliches Ornament dienen; später in reicherer Entwickelung und oft mit zierlichen, wohl als ehern zu denkenden Ornamenten bekleidet. Allerdings sind die schönsten und am prunkvollsten ausgestatteten Thüren derart, wie die hier unter Fig. 1 abgebildete, zu Tempeln gehörig, und bei Privatwohnungen ist ähnlicher Luxus wohl erst spät und vereinzelt anzunehmen.

Wir gehen nunmehr zum römischen Wohnhause über. Das römische Wohnhaus der Republik haben wir uns außen wie innen sehr einfach vorzustellen; selbst der Verputz der Mauern

Fig. 1.



Tempelthür nach einem griechischen Vasenbilde.

durch Mörtel oder Kalkbewurf scheint lange Zeit als Luxus betrachtet worden zu sein. Noch im zweiten Jahrhundert v. Chr. wird es als ein Zeichen der altrömischen Einfachheit des alten

Cato hervorgehoben, daß keine seiner ländlichen Besitzungen abgeputzt war; um jene Zeit mag demnach, namentlich in den Städten, die Verputzung der Wände allgemein üblich gewesen sein. Wie weit dies, abgesehen vom Innern, auch von der äußern Hausfront gilt, vermögen wir nicht mehr zu bestimmen. Im letzten Jahrhundert der Republik, um welche Zeit überhaupt der Luxus, zum Teil nach asiatischen Vorbildern, in Rom immer mehr überhand zu nehmen anfängt, fand, und zwar sicher ebenfalls von Kleinasien her, die Marmorinkrustation, d. h. die Verkleidung der Wände mit polierten Platten meist buntfarbigen Marmors, Eingang. Angeblich wäre, wie Plinius berichtet, diese Art der Wanddekoration zuerst in Halikarnaß im Palast des Königs Mausolos zur Anwendung gekommen, also bereits im vierten Jahrhundert v. Chr., doch sind wir nicht in der Lage, die Richtigkeit dieser Notiz zu kontrollieren, und es ist viel eher wahrscheinlich, daß im Orient schon früher Marmorinkrustation gebräuchlich gewesen ist. In Rom war ein berüchtigter Verschwender, der Cäsarianer Mamurra der erste, welcher sein Haus auf dem cälischen Hügel in dieser Weise ausstattete; doch fand diese Art der Wandverzierung schnell allgemeinen Anklang und war im ersten Jahrhundert n. Chr. in den Palästen und Villen der römischen Großen ganz gewöhnlich. Die wortreichen Beschreibungen, welche Statius und andere Dichter jener Zeit von den Landhäusern, Badeanlagen u. s. w. vornehmer Gönner machten, ermangeln nicht, gerade diese vielfarbige Pracht bunten Gesteins rühmend hervorzuheben; die Ruinen von Pompeji, mehr noch die der Kaiserpaläste auf dem Palatin, der Hadriansvilla in Tivoli, der Thermen des Caracalla und anderer Bauwerke der Kaiserzeit illustrieren ihre Schilderungen und zeigen uns, wie dieser Luxus sich die ganze Kaiserzeit hindurch in unverminderter Kraft erhalten hat. Man nahm hierzu teils die verschiedenen Arten des Granits und Porphyrs (roten, grauen, grünen), teils Serpentin, und besonders die verschiedenen Arten buntfarbigen Marmors (Giallo antico, Rosso antico, Nero antico u. s. w.),

auch geſtreiften orientaliſchen Alabaſter u. a. m. Dieſe Steine wurden vermittelſt der Säge in dünne Platten geſchnitten und in verſchiedenen Formen, entweder in Nachahmung von Hauſteinen in regelmäßiger Schichtung übereinander, oder in mancherlei geometriſchen Muſtern in die Wände eingefügt, wobei man namentlich auf Abwechslung und Zuſammenſtellung mannigfaltiger Farben ſah. Zu der Zeit des Kaiſers Claudius wurde dieſe Wandverkleidung ſogar direkt zu einer Art von Plattenmoſaik, indem man die Bilder von Tieren und ſonſtige Vorſtellungen aus den Marmorplatten ausſchnitt und in ein anderes, den Grund bildendes Geſtein einſetzte; ja, unter Nero ging man in der Geſchmackloſigkeit ſo weit, künſtliche Marmorfärbungen zu erzeugen, indem man kleine Stücke bunten Marmors in andere Platten einfügte, als bildeten ſie Adern oder Flecken des Steines. Wie dieſe dekorative Marmorinkruſtation ſpäter bis zu ausgeführten Gemälden in Plattenmoſaik führte, haben wir im erſten Bande geſehen. (S. 271 ff.)

Die gleiche Verſchwendung koſtbaren Materials dürfen wir in der Kaiſerzeit für das Äußere prunkvoller Wohnhäuſer vorausſetzen, obgleich ſich davon nur wenig Spuren erhalten haben. In Pompeji freilich iſt von Pracht der Häuſerfaſſaden nicht viel die Rede; nur die öffentlichen Gebäude tragen auch hier nach außen ein etwas glänzenderes Anſehen, während die Privathäuſer in der Regel einfach verputzt oder mit ſchlichten Geſimſen und dergleichen in Stuck ausgeführten Verzierungen verſehen ſind. Faſſadenmalerei, wie ſie im Mittelalter und ſpäter ſich ſo häufig als Dekoration von öffentlichen und Privatgebäuden findet, ſcheint dem Altertum gänzlich fremd geblieben zu ſein.

Eine um ſo bedeutendere Rolle ſpielt die Wandmalerei, teils für ſich allein, teils mit Stuckornamentik verbunden, bei der Dekoration der Innenwände. Wir haben im erſten Band (S. 251 ff.) die Entwickelung der Wanddekoration kennen gelernt und geſehen, wie dieſelbe, ſo weit wir noch imſtande ſind, ſie zu verfolgen, anfangs noch in Anlehnung an die Marmorinkruſtation,

einen plastisch-architektonischen Charakter trägt, um aus diesem, unter Aufgeben der Stuckarbeit, in einen mehr malerisch-architektonischen überzugehen, welcher dann immer mehr und mehr zu einem rein malerisch-ornamentalen wird, bis durch Aufnahme phantastischer Elemente und überladener Prospekte der beginnende Verfall sich fühlbar macht. Indessen obgleich hierbei innerhalb der Dekoration der bemalten Wand selbst der Stuck nur im ersten Stil eine Rolle spielt, ist dessen Teilnahme an der inneren Dekoration der Häuser doch hiermit allein bei weitem nicht erschöpft; vielmehr ist die Stuckverzierung in der privaten Architektur der Kaiserzeit stets von hoher Bedeutung geblieben.

Über die umfangreiche Verwendung des Stuckes und des sogenannten Weißwerks im Innern der Häuser belehren uns u. a. die ausführlichen Angaben des Vitruv. Teils aus Gips, teils aus einem sorgfältig aus Cementmörtel und Marmorstaub bereiteten Stuck stellte man in reicher Abwechselung sowohl die rein architektonischen als ornamentale und figürliche Verzierungen an Wänden und Decken her, ausladende Gesimse, Karniese, Konsolen, Arabesken, Reliefs u. dgl. m. Von Gipswerken derart hat sich allerdings nur wenig erhalten; der Stuck war, schon wegen seiner größeren Dauerhaftigkeit, das beliebtere Material. Man bediente sich zur Herstellung dieser Arbeiten teils der Formhölzer oder Modelle, teils fertigte man sie aus freier Hand, beides meist in außerordentlicher Feinheit und Zierlichkeit, wie das namentlich die Stuckarbeiten an pompejanischen Gebäuden, die feinen Gliederungen und Ornamente, Eierstäbe, Perlenschnüre, Zahnschnitte, Voluten an Kapitälen u. s. w. zeigen. Rücksichten auf Billigkeit und Schnelligkeit der Ausführung begünstigten die Verbreitung dieser Technik in hohem Grade. Denn während man bei edlerem Material, namentlich bei Marmor, die architektonischen Verzierungen im Stein selbst ausführte, bediente man sich bei den Bauten aus Tuff oder sonstigem gewöhnlichem Gestein oder aus Backsteinen sehr häufig des Stuckes, um damit die feineren baulichen Details wiederzugeben. So wurden die

Säulenschäfte nicht selten aus Stein oder Ziegeln ganz roh hergestellt, die Kannelüren aber im Stuckbewurf ausgearbeitet; oder man gab den Kapitälen der Säulen im steinernen Kern nur die allgemeine Grundform, während die Ausführung im ionischen oder korinthischen Stile dem Stucküberzug anheimfiel.

Weiterhin beschränkte sich aber, und in Pompeji ist das namentlich in der letzten Periode der dortigen Bauweise zu beobachten, die Anwendung des Stucks nicht allein auf die Herstellung einzelner architektonischer Glieder oder plastischer Verzierungen, sondern man verwandte ihn auch zu ganzen, ausgedehnten Dekorationen; außer in Pompeji haben sich auch noch anderwärts schöne Beispiele derartiger Stuckornamentik an Wänden und ganz besonders an Decken erhalten. So ist z. B. in den kleineren Thermen von Pompeji das Tonnengewölbe der Decke des einen Raumes in einzelne Felder geteilt, welche auf verschiedenfarbigem Grunde (weiß, violett und blau wechselnd) in weißen Stuckreliefs allerlei Figuren (Eroten, Seewesen, Apollo u. s. w.) oder Ornamente zeigen; in den größeren Thermen ebendort ist die eine ganze Wandfläche mit einer jener phantastischen Architekturen des letzten Stiles bedeckt, die aber nicht, wie sonst gewöhnlich, bloß gemalt, sondern sehr sauber in Stuck ausgeführt und durch Stuckreliefs belebt ist, in reichem Wechsel mit farbenprächtigen Gemälden; auch die Decke des Apodyteriums derselben Bäder zeigt ein reich mit Stuckaturarbeit bedecktes Tonnengewölbe. Der Stil dieser Stuckdekorationen stimmt mit dem der Malereien durchaus überein; in der Regel sind dieselben auch nicht farblos gelassen, sondern in lebhaften Farben bemalt. Freilich sind die Formen in diesen pompejanischen Stuckarbeiten der letzten Periode nicht mehr von der Schärfe und Eleganz der vorhergehenden Epochen, sondern bald spielend und kleinlich, bald plump; auch ist die Herstellung auf mechanischem Wege, mit Hilfe des Formholzes oder der Preßform, hier viel häufiger, als die aus freier Hand, wie denn auch das Material selbst geringer ist, als das der früheren Perioden.

Als Beispiel von schöner Stuckdekoration aus späterer Zeit geben wir hier (s. S. 8 u. 9) unter Fig. 2 die Abbildung einer in Malerei und Stuck ausgeführten Decke einer Grabkammer an der Via Latina bei Rom, welche etwa der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. angehört und sich durch Reichtum des bildlichen und ornamentalen Schmuckes auszeichnet. Die Darstellungen dieser Decke — heroische Szenen, Landschaften, Stillleben, Kentaurenkämpfe, Engelfiguren, Arabesken u. a. m. in üppiger Fülle, sind teils in weißem Stuck auf buntem Grund (blau, rot, violett), teils in Malerei auf weißem Grunde ausgeführt; die umrahmenden Bänder, Perlenschnüre, Flechtwerk u. dgl. sind im Wechsel von rot und blau gehalten. Das Ganze ist freilich schon etwas überladen, aber die zierliche Ausführung der Details und die geschickte Benutzung des Raumes verdient immer noch unsere Anerkennung in hohem Maße. Das hier durchgeführte Prinzip, das gesamte Gewölbe nicht mit einer einheitlichen Ornamentierung zu bedecken, sondern in einzelne Felder von verschiedener Gestalt und Größe zu zerlegen, findet sich auch sonst bei derartigen Deckendekorationen in der Regel beobachtet.

Sonst war für Deckenverzierung von jeher die schon in der griechischen Baukunst so häufige Kassettendecke üblich, welche bald von Holz hergestellt, bald in Stein oder Stuck nachgeahmt, auch wohl vergoldet oder mit Elfenbein ausgelegt wurde. Wir kennen derartige Deckenanlagen freilich nur von öffentlichen Gebäuden her, wissen aber, daß luxuriöse Privathäuser derselben nicht entbehrten; ja daß man für Speisesäle eine Vorrichtung erfunden hatte, vermöge welcher sich das Getäfel der Decke öffnen oder schließen ließ, um durch die Öffnungen hinab auf die Gäste wohlriechende Essenzen, Blumen, kleine Geschenke oder sonstige Überraschungen fallen zu lassen. In einfacheren Wohnungen waren freilich flache Holzdecken wohl das gewöhnliche; in Pompeji sind gewölbte Decken in Privathäusern nur ganz vereinzelt zu finden und Steinbalken-Decken durchaus seltene Ausnahmen.

Eine nicht unbedeutende Rolle spielt in der Ornamentik der bürgerlichen Baukunst in der ersten Kaiserzeit der Thon. Aus Terrakotta stellte man namentlich solche Teile her, welche der Nässe ausgesetzt waren und daher eine hohe Widerstandskraft gegen dieselbe haben mußten: also vornehmlich die Verzierungen des Daches, die Traufrinnen mit ihren Wasserspeiern, Brunnenmündungen u. s. w., außerdem bisweilen auch dekorative Teile der Wände, Gesimsträger u. dgl., oder auch Friesreliefs, welche meist, wie auch die anderen genannten Blauglieder, in Formen gepreßt sind. In der folgenden Periode wird die Verwendung von Thonornamenten zur Verzierung von Bauwerken noch ausgedehnter geworden sein, wenn man von einigen nicht profanen Bauten aus der spätern Kaiserzeit einen Rückschluß auf die Dekoration der Privathäuser machen darf. All dies gehört jedoch bereits so sehr in das Gebiet der eigentlichen Baukunst, daß wir auf die Details dieser Bauweise und die Beschaffenheit der einzelnen architektonischen Ornamente hier nicht näher eingehen können.

Für die Fußböden war in Rom, wie in Griechenland, Holz durchaus ungebräuchlich, vielmehr Estrich das gewöhnliche, und zwar vornehmlich das sogenannte Opus Signinum, ein Estrich, welcher aus einer mit zerstoßenen Ziegeln vermischten Gips- und Mörtelmasse hergestellt und auf eine eigens hierfür hergestellte Unterlage aufgetragen, festgestampft und glattpoliert wurde, wodurch er das Aussehen rötlichen Steines und große Festigkeit bekam. Daneben kommt in einfachen Räumen häufig Belag mit schmalen Thonplatten, welche ährenförmig gelegt werden (was man heute in Italien spina di pesce nennt) vor; am verbreitetsten aber sind die Mosaikböden, über deren mannigfaltige Beschaffenheit wir schon im ersten Bande gehandelt haben (S. 233 ff.) Wenn auch selbstverständlich die kostbarsten und feinsten darunter immer nur in wohlhabenden Privathäusern vorkommen, so giebt es doch auch, wie wir gesehen haben, daneben so einfache und mit leichter Mühe herzustellende Mosaikböden, daß

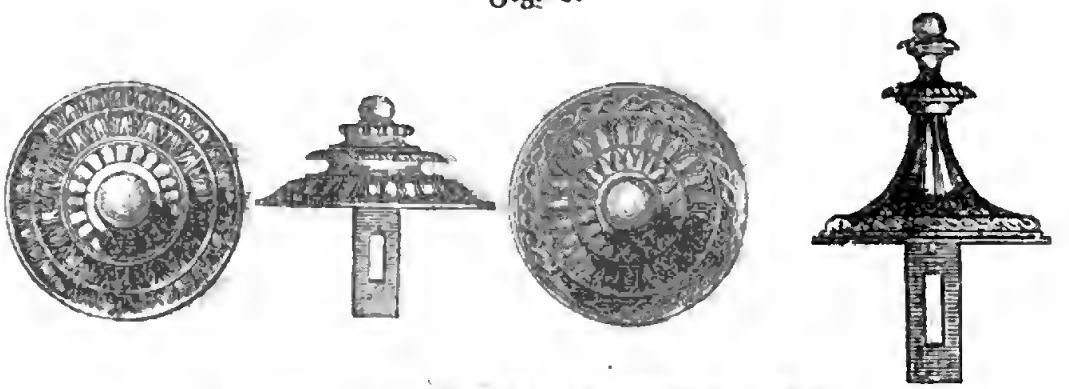
auch die ärmeren Wohnungen dieſen Schmuck nicht zu entbehren brauchten. Schon auf der Schwelle begrüßte den Eintretenden das freundliche Salve in Moſaikbuchſtaben ausgeführt; und wenn den im inneren Hausgang angelangten Beſucher die Inſchrift Cave canem (nimm dich vor dem Hunde in acht!) vor unvorſichtiger Annäherung an den Hüter des Hauſes warnte, ſo wurde letzterer bisweilen wohl auch noch bildlich in Moſaik beigefügt, mit Stachelhalsband und Kette ingrimmig dem Fremden die Zähne weiſend.

Bedeckung der Fußböden mit Teppichen wird zwar nicht ausdrücklich erwähnt, darf aber für die Winterzeit jedenfalls vorausgeſetzt werden, da ja die kühle Beſchaffenheit der Fußböden im Süden auch heute noch derartige Schutzvorrichtungen in der kalten Jahreszeit notwendig macht. Umfaſſender aber war der Gebrauch, welchen man von buntfarbigen und geſtickten Decken als Vorhängen zum Verſchließen von Thür- oder Fenſteröffnungen, zur Überſpannung von Wänden und Plafonds ꝛc. machte; auch war es ſehr gewöhnlich, daß man einzelne Teile der Wohnräume, wie durch ſpaniſche Wände, durch Teppiche abſchloß, namentlich die Interkolumnien (Zwiſchenräume zwiſchen den Säulen) in den Atrien mit derartigen Gardinen verhängte; in Pompeji haben ſich mehrfach noch an den Säulen und Pfeilern der Atrien die Haken erhalten, an denen man die Schnüre befeſtigte, vermöge deren dieſe Vorhänge beiſeite oder vorgezogen werden konnten. Mit Vorliebe bediente man ſich hierfür der koſtbaren, mit Gold geſtickten Zeuge, welche Vorderaſien in ausgezeichneter Qualität und Pracht lieferte; man nannte dieſelben, weil durch die den Römern zugefallene Erbſchaft des Königs Attalus II. von Pergamon ein großer Vorrat von prächtigen Arbeiten der Art nach Rom gekommen war, „attaliſche Teppiche“ oder „aulaea“. Leider hat ſich keine antike Abbildung dieſer, meiſt die abenteuerlichen Fabeltiere des Orients mit den mannigfaltigen Arabesken und ſonſtigen Ornamenten, die uns in der vorderaſiatiſchen Kunſt entgegentreten, verbindenden

Kunststickereien oder Webereien erhalten; die wenigen Abbildungen von Teppichvorhängen, welche wir auf alten Wandgemälden finden, sind in der Regel sehr einfach gehalten, meistens sogar einfarbig. (Vgl. auch Bd. I, S. 21.)

Die Thüren, deren das römische Wohnhaus unbeschadet des Gebrauchs der Portieren noch eine größere Anzahl hatte, waren in der Regel zierlich gearbeitet, zumeist in der oben (Bd. I, S. 118) beschriebenen Weise in Tischlerarbeit mit Füllungen und Randleisten; derart sind auch fast alle Thüren, denen wir auf pompejanischen Wandgemälden begegnen, dargestellt. Bei kostbarer Ausstattung kam noch eingelegte Arbeit oder Beschläge

Fig. 3.



Bronzenägel von den Thüren des Pantheon in Rom.

von Elfenbein, Schildplatt, Bronze, selbst von Gold hinzu; namentlich bronzene Zierate, runde Knöpfe u. dgl., sind wohl sehr häufig gewesen. Auch ganz eherne Thüren kommen vor, und es haben sich sogar Reste solcher Exemplare aus römischer Zeit noch erhalten. Unter den noch im Original auf uns gekommenen römischen Thüren sind mit Recht am berühmtesten die bronzenen Thüren des Pantheons. Der Schmuck derselben ist allerdings sehr einfach, aber durch sein reines Ebenmaß und die zweckmäßige Gliederung der ausgedehnten Fläche ausgezeichnet. Das einzige Ornament derselben sind die mit Rosettenknöpfen versehenen Nägel, welche die einzelnen Felder in regelmäßigen Zwischenräumen einfassen. Wir geben hier unter Fig. 3

Fig. 4.

Bronzener Thürklopfer.

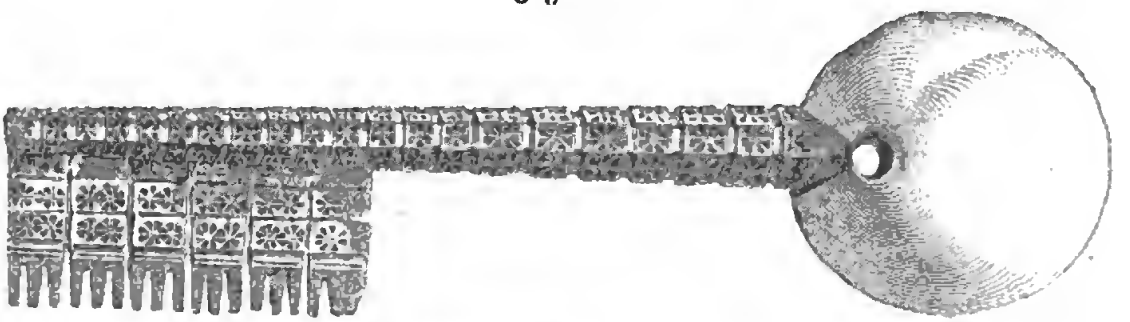
Proben dieser schön ciselierten Bronzeknöpfe in Vorder- und Seitenansicht.

Zu anderweitiger Verzierung der Thüren boten die schon im Altertum gebräuchlichen Thürklopfer Gelegenheit. Der hier unter Fig. 4 abgebildete bronzene Thürklopfer ist in Capua gefunden; als Verzierung dient ein schöner, von jeder Furchtbarkeit entkleideter Medusenkopf mit Flügeln und Schlangen; der als Klopfer dienende Ring ist mit dem Halsband der Meduse in Verbindung gebracht. Auch die heute noch übliche Form von Thürklopfern, bestehend in einem Löwenkopf, der den Klopfring im Maule hat, war bereits im Altertum gebräuchlich. Auch zierliche Thürgriffe, in Palmetten auslaufend oder anderweitig verziert, finden sich in den Sammlungen. — Hingegen boten die antiken Schlösser nicht

ſo reiche Gelegenheit zu kunſtvoller Schmiedearbeit, wie ſie Mittelalter und Renaiſſance kennen; doch kommen recht hübſch verzierte Schlüſſel vor, wie das hier unter Fig. 5 mitgeteilte Beiſpiel aus Pompeji zeigt.

Sehen wir uns noch weiter im römiſchen Hauſe um, ſo finden wir, abgeſehen von dem mancherlei Mobiliar, welches dasſelbe füllte und von dem im nächſten Abſchnitt die Rede ſein wird, noch manches, woran Kunſt und Kunſtgewerbe ſich zu bethätigen Gelegenheit fand. So bot hierzu hinreichend Anlaß das meiſt unmittelbar am Eingang des Atriums, im Periſtyl oder in der Flur hinter der Hausthür angelegte Sacrarium

Fig. 5



Schlüſſel aus Pompeji.

oder Lararium, das kleine Heiligtum mit den Bildern der Laren und der ſonſtigen Schutzgötter des Hauſes. Dies Heiligtum hat bald die Form einer kleinen, freiſtehenden Kapelle mit Säulen, Gebälk und Giebeln, bald die einer in die Wand vertieften, vorn portikusartig geſtalteten Niſche, unter welcher manchmal noch ein kleiner Altar angebracht iſt. An dieſen kleinen Heiligtümern brachte man häufig Malerei und Stuckornamente in reichem Maße an.

In noch größerem Maße boten die in jedem beſſern Privathauſe angelegten fließenden Brunnen Anlaß zu künſtleriſchem Schmucke. Schon die Griechen hatten es geliebt, ihre Quellen und Brunnen architektoniſch und plaſtiſch zu verzieren; und die Römer ſind darin in ihre Fußtapfen getreten, umſomehr, als

ihre musterhafte Wasserversorgung es ermöglichte, überall auf Straßen und Plätzen wie in den Wohnhäusern verschwenderisch das herrlich klare Gebirgswasser sprudeln zu lassen. Es ist das einer jener Punkte, wo sich die Alten im Praktischen wie im Künstlerisch-Schönen der Neuzeit weit überlegen zeigen. Heutzutage haben wir in größeren Städten höchstens ein paar künstlerisch verzierte öffentliche Brunnen, und auch von diesen verdankt man die schönsten dem Kunstsinn des Mittelalters oder der Renaissance; sonst aber läßt man das Wasser der Quellen oder der Leitungen aus einfachen Röhren in plumpe Bassins laufen, und im Hause begnügt man sich gar mit dem unschönen Wasserhahn in der Küche. Wie anders tritt uns das überall in reichem Schwall sich ergießende Wasser in einer altrömischen Stadt entgegen! Schon die an den Straßen angelegten Brunnen sind selten unverziert; meist ist der Pfeiler, in welchem das Leitungsrohr in die Höhe geht und aus dem sich das Wasser in das davor befindliche Bassin ergießt, mit einem Relief dekoriert: einem Adler, der im Schnabel einen Hahn hält, aus dessen Maul das Wasser floß; oder einem Hahn, der in eiligem Lauf ein Gefäß umgeworfen hat, dem nun der Wasserstrahl entspringt; oder es genügt wohl auch ein einfacher Tierkopf, etwa ein Löwenmaul oder eine groteske Maske mit weit aufgerissenem Munde, der Kopf eines Wasserdämons, eines Silens u. dgl. m. Derartiges finden wir schon sehr oft und in mannigfaltigster Abwechselung an griechischen Vasenbildern vorgestellt; für die römische Zeit bieten Pompeji und Herculaneum zahlreiche Beispiele solcher öffentlichen Brunnenanlagen. So wurden auch die Brunnenschächte, welche nicht zu Wasserleitungen gehörten, sondern bei denen das Wasser vermittelst eines Eimers aus der Tiefe herausgeholt wurde, in der Regel mit verzierten marmornen Einfassungen (Puteals genannt) umgeben; die einfachsten derselben sind bloß kanneliert, manche aber auch mit Reliefs verziert, namentlich die zu Tempelbrunnen gehörigen.

Im Innern der Häuser, von denen in der römischen Kaiserzeit selbst die ärmsten nicht der Wasserleitung zu entbehren pflegten, finden wir die Brunnen meist noch reicher verziert, als auf den Straßen. Hier tritt an Stelle des das Leitungsrohr enthaltenden Pfeilers sehr häufig eine marmorne oder bronzene Statue oder Statuette, durch welche das Brunnenrohr geleitet wird; und zwar wählte man das Motiv der Figur meist so, daß sich irgendwelche sinnige oder witzige Beziehung zwischen ihr und dem daraus fließenden Wasser herstellen ließ. Namentlich liebte man es, Persönlichkeiten des bakchischen Kreises, Silene, Satyrn u. dgl., an solchen, im offenen Hofe des Hauses befindlichen Brunnen aufzustellen. Da sehen wir den dicken, weinschweren Begleiter des Bakchus an seinen, auf einen Baumstamm niedergelegten Schlauch sich lehnend, welchem statt des köstlichen Traubensaftes nur pures Wasser entströmt; die trübselige Miene des Alten scheint die Unzufriedenheit mit diesem ungewöhnlichen Inhalte seines Schlauches auszudrücken. Oder ein junger, flinker Satyr läuft eilig, aber mit nicht ganz taktfesten Beinen daher und drückt dabei unwillkürlich so stark auf den unter seinem linken Arm getragenen Schlauch, daß das Wasser herausspritzt, worüber der Bursche sehr verwundert dreinschaut. Nicht minder passend werden Wasserdämonen, Flußgötter, Quellnymphen u. dgl. an die Brunnenbassins gestellt: eine Nymphe, welche eben im Begriff steht, die Sandale von dem einen Fuß zu lösen, um in das Wasser zu steigen, welches aus der von ihrer Rechten auf einem Fels gehaltenen Urne in das Bassin zu ihren Füßen herunterströmt; und dem gleichen Ideenkreise gehört es an, wenn, wie in der reizenden, hier in Fig. 6 abgebildeten Statuette, ein Fischer dargestellt ist, welcher aufmerksam am Ufer sitzt und angelt, während er in der Rechten ein (hier nicht abgebildetes) Körbchen hält, um die gefangenen Fische hineinzuwerfen; hier fließt das Wasser aus einer am Sitz des Fischers angebrachten, mit weit geöffnetem Munde versehenen Maske. Alle diese Figuren erhalten dadurch einen besonderen Reiz, daß man sie am Rande

des ſogenannten Impluviums, des unter freiem Himmel liegenden Baſſins, welches zugleich das Regenwaſſer aufnahm, aufſtellte.

Auch das heute für Springbrunnen ſehr beliebte, freilich nicht in gleichem Maße, wie die eben beſprochenen Beiſpiele,

Fig. 6.

Fiſcher. Bronzene Brunnenſtatuette aus Pompeji

glücklich gewählte Motiv, den Waſſerſtrahl aus dem Munde irgendwelchen Tieres fließen zu laſſen, iſt im Altertum ſehr häufig angewandt worden. In ſolcher Weiſe ſind Löwen, Stiere, Vögel, Fiſche u. ſ. w. verwandt worden, teils allein, teils in

Verbindung mit menſchlichen Figuren. Eine ſchöne in Palermo aufbewahrte Bronzegruppe zeigt den Kampf des Herakles mit der Hirſchkuh, wobei das Waſſer aus dem Maule des nieder-

Fig. 7.

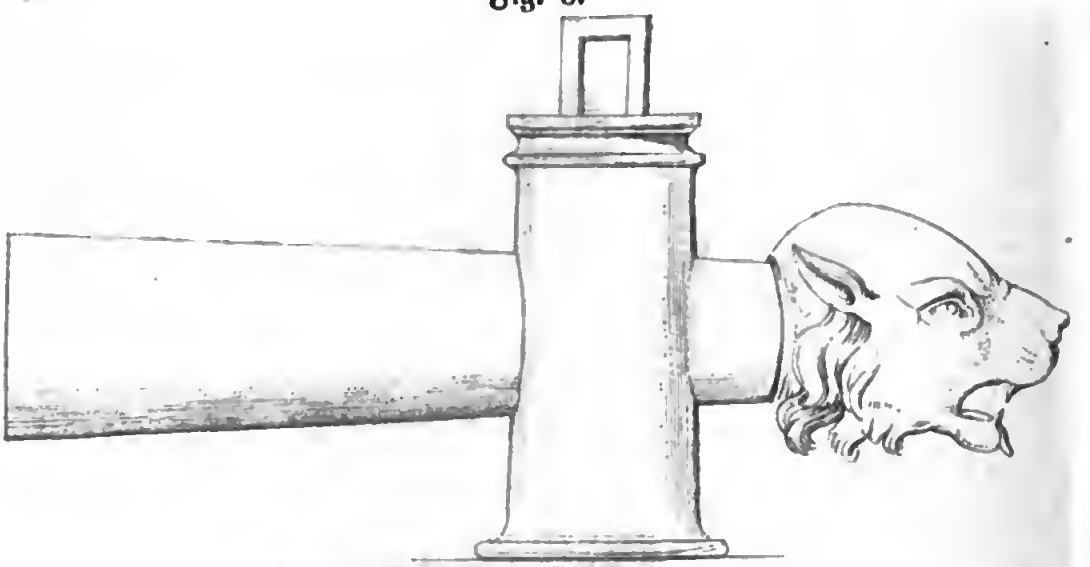
Amor mit Ente. Bronzene Brunnenſtatuette aus Pompeji.

geworfenen Tieres entſtrömte; und die hier unter Fig. 7 abgebildete niedliche Statuette eines kleinen Amors mit einer von ihm im Arm getragenen Ente diente, wie das Leitungsrohr im Schnabel des Tieres zeigt, dem gleichen Zwecke. Auch hier offen-

bart sich überall reiche Erfindungsgabe, wenn dieselbe auch manchmal auf Abwege gerät.

Bis auf welche Kleinigkeiten sich der dekorative Sinn des

Fig. 8.



Bronzener Wasserleitungshahn aus Pompeji.

Fig. 9.

Vorderansicht von Fig. 8.

Altertums erstreckte, das sehen wir an dem hier unter Fig. 8 und 9 abgebildeten Wasserleitungshahn, bei dem der die Leitung schließende und öffnende Schlüssel die Form eines Tierkopfes hat, aus dem, wenn die Röhre offen war, das Wasser herausfloß.

Bei dieser Gelegenheit sei auf die feine Beobachtung hingewiesen, welche man über die Verwendung der Tierköpfe im alten Kunsthandwerk gemacht hat.*) „Man wählte nämlich Tiere mit breitem Kopf, wo es, wie an Brunnen und Dachrinnen, auf das Ausspeien eines dicken und vollen Strahls ankam, wo dagegen, wie bei einer gewissen Klasse von Trinkhörnern, ein feiner dünner Strahl auszusenden war, wurden Tiere mit spitzzulaufendem Kopf vorgezogen."

*) Friederichs, Berlins ant. Bildw. II. 5.

II. Mobiliar.

Das antike Wohnhaus kennt nicht entfernt den Reichtum an allerlei Arten von Mobiliar, welchen unsere modernen Wohnungen aufweisen. Da gab es keine Schreibtische und Büffets, Kleiderschränke und Schubkästen, Näh- und Waschtische, um von Klavieren, Nähmaschinen u. dgl. zu schweigen, welche heutzutage die uns ohnehin schon knapp genug bemessenen Wohnräume noch mehr beengen. Einige Sitzmöbel, Ruhelager und Betten, Tische und etwa daneben noch in bescheidenen Dimensionen sich haltende Truhen oder Kästen, das macht das Mobiliar des Griechen wie des Römers aus; nur die mehr oder minder kostbare Beschaffenheit des Mobiliars, die künstlerische Ausstattung und die im Verhältnis mit der Größe des Haushalts steigende Zahl dieser Möbel unterscheidet den Hausrat des Reichen von dem des Armen. So unendlich reichhaltig und vielseitig sich hier der Luxus entfalten konnte, so mannigfaltig Form und Ausstattung dieser Möbel sein mochten, so sind es doch immer nur diese wenigen Grundformen, welche die antike Möbelfabrikation zu ihrer Aufgabe hat.

Es herrscht nach allem, was wir aus unseren schriftlichen und bildlichen Quellen entnehmen können, auf diesem Gebiete antiken Lebens eine ganz auffallende Stabilität der Verhältnisse. Nicht nur, daß der Hausrat selbst jahrhundertelang den gleichen Bestand bildet, ohne daß irgend ein neues Möbel dazu käme — auch in stilistischer Hinsicht ist von jenen charakteristischen und zum Teil schnellen Wandelungen, wie sie uns Mittelalter, Renaissance und Neuzeit bieten, im Altertum kaum eine Spur zu finden. Jeder einigermaßen geübte Kenner des neuern Kunstgewerbes versteht sich darauf, das Mobiliar nicht bloß nach Jahrhunderten, sondern häufig sogar nach Dezennien chronologisch zu bestimmen; man hält sein ästhetisches Gefühl für beleidigt, wenn man in unserer erfindungsarmen, an die Muster der Vergangenheit sich anlehnenden Zeit in einer „stilvoll" eingerichteten Wohnung einem Schreibtisch à la Louis XVI. in Verbindung

mit Renaiſſancemöbeln begegnet. Derartigen ſchnellen Wechſel des Stiles reſp. der Mode kennt das antike Mobiliar nicht. Wir haben ſchon im erſten Teile (S. 122 ff.) gelegentlich darauf hingewieſen, daß mit Ausnahme von geringen Veränderungen, vornehmlich im Beginn der Entwickelung, der Möbelſtil im klaſſiſchen Altertum weſentlich derſelbe bleibt. Die Griechen entlehnen ihre Formen vom Orient, die empfangenen Motive veredelnd und harmoniſch durchbildend; die Etrusker ſchließen ſich ihrerſeits an die griechiſchen Vorbilder an, nicht ohne aus eigener Erfindungsgabe hier und da etwas hinzuzuthun, während die Römer lediglich die griechiſch-etruskiſchen Muſter kopieren. So kann man im einzelnen wohl im Lauf der Jahrhunderte einen Fortſchritt vom Einfachen zum Geſchmackvoll-Reichen, eine Zunahme der Formen und Ornamente, ſpäter ſelbſt den Eintritt von Überladung und von Mangel an Geſchmack verfolgen; auch zeigt ein Überblick über die teils auf alten Denkmälern abgebildeten, teils uns in Original noch erhaltenen Mobilien, daß das griechiſche Kunſtgewerbe mehr die architektoniſchen Formen und die der Tierwelt entlehnten Motive, das etruskiſch-römiſche dagegen in höherem Grade die der Keramik entnommenen, in die Technik der Holzdrehbank übertragenen und in Metall nachgeahmten Elemente bevorzugte, oder mit anderen Worten daß jenes mehr auf dem Schnitzmeſſer, dieſes mehr auf der Drechſelbank beruhte; aber von einen direkten Stilwechſel, welcher ganz neue Formen und Dekorationen aufbringt, plötzlich in einer durchaus neuen Sprache zu uns redet, wie dies in der Geſchichte des modernen Kunſthandwerks uns ſo oft begegnet, davon iſt auf dieſem Gebiete des antiken Kunſtlebens ſo wenig die Rede, wie auf den meiſten andern.

Ein anderer Unterſchied, welcher zwiſchen antikem und modernem Mobiliar obwaltet, beruht auf der Beſchaffenheit des Materials. Die Möbel des Mittelalters und der Neuzeit ſind im großen und ganzen mit geringen Ausnahmen Holzarbeit, Fabrikate des Schreiners, Drechslers, Schnitzers; kommt auch hier und da anderes Material, Metall, Elfenbein, Vergoldung

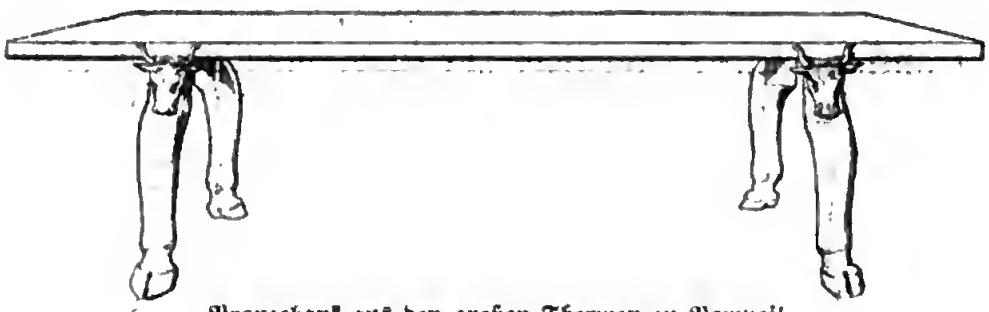
u. ſ. w. in Form von Beſchlägen, eingelegter Arbeit u. dgl. mit zur Verwendung, ſo bleibt der eigentliche Kern der Möbel faſt durchweg das Werk des Schreiners. Das iſt aber im Altertum keineswegs der Fall: hier hat der Metallarbeiter bei der Anfertigung des Mobiliars einen beinah eben ſo großen Anteil, als der Tiſchler; teils indem er ſich mit dieſem zu gemeinſchaftlicher Arbeit vereinigt, inſofern einzelne Teile eines Möbels aus Holz, andere aus Metall hergeſtellt werden; teils indem er das betreffende Hausgerät, Stuhl oder Bett oder dergl. ganz und gar aus Metall, vornehmlich aber aus Bronze, herſtellt, wenn es natürlich auch andererſeits ebenſo oft vorkommt, daß der Schreiner allein, nur aus Holz ſein Werk vollendet. Es iſt aber ſelbſtverſtändlich, daß den Tiſchler die Beſchaffenheit ſeines Materials zur Anwendung anderer Formen, anderer Ornamente führt, als die, welche ſich für den Metallarbeiter eignen: beide jedoch wirken dann inſofern wieder aufeinander ein, als der Möbelſchreiner ſich beim Metallarbeiter Motive holt, welche urſprünglich für Metall erfunden waren und von ihm in Holz übertragen werden, wie umgekehrt der Metallarbeiter Elemente benutzt, welche eigentlich der Tiſchler- oder Drechslerarbeit angehören.

Dazu kommt dann endlich noch ein wichtiges Moment, welches nicht minder bedeutungsvoll für die Entwickelung der Formen des antiken Mobiliars geweſen iſt: die Unbekanntſchaft mit der Polſterung der Möbel. Die Verbindung von Schreiner- und Tapezierarbeit, welche unſere modernen Polſtermöbel erheiſchen, iſt den Alten fremd; der Möbelfabrikant arbeitet ebenſo für ſich allein, wie der Tapezierer: die von letzterem gelieferten Polſter und Kiſſen ſind loſe bewegliche Zuthaten, welche nach Belieben auf die Geſtelle gelegt und wieder fortgenommen werden können.

Wir beginnen zunächſt mit der Betrachtung der Sitzmöbel. Das einfachſte derſelben iſt die Bank, urſprünglich nichts, als ein oblonges Holzbrett mit vier Füßen. Derartige Bänke pflegten in keiner Haushaltung zu fehlen; ſie dienten als

Sitzgerät im ärmeren Bürgerhaus, namentlich für die Kinder, im reicheren Haushalt für die Sklaven, und waren auch in der Schule für die Knaben im Gebrauch, wie überhaupt an Orten, wo mehrere Leute sich zusammenfanden, welche gemeinschaftlich Platz finden sollten; wir begegnen der Bank daher auch in Sitzungszimmern, Auktions- und Gerichtslokalen, öffentlichen Bädern u. s. w. Während sie in den meisten Fällen von Holz und durchaus einfach ist, finden wir sie doch bisweilen auch in eleganterer Ausstattung; als Beispiel von solcher geben wir hier Fig. 10 die Abbildung einer Bank, wie sich deren drei im Tepi-

Fig. 10.



Bronzebank aus den großen Thermen zu Pompeji.

darium der großen Thermen von Pompeji gefunden haben. Dieselbe ist von Bronze; das Sitzbrett einfach glatt, die Füße aber sind in der Form von Kuhbeinen gestaltet, und ebenso sind an der Stelle, wo die Beine mit dem Sitzbrett verbunden sind, kleine Kuhköpfe als Dekoration angebracht, in diesem Falle eine mehr humoristische als geschmackvolle Anspielung darauf, daß der freigebige Gönner, welcher den pompejanischen Bädern diese Bänke dediziert hatte, M. Nigidius Vaccula (d. h. Kühlein) hieß.

Es mag gleich hier bemerkt sein, daß, wie wir im folgenden noch oft zu sehen Gelegenheit haben werden, der Brauch, die Beine von Stühlen, Betten, Tischen, Dreifüßen u. dgl. Tierfüßen nachzubilden, das ganze Altertum hindurch sehr verbreitet ist. Derselbe ist bereits der orientalischen und ägyptischen Kunst eigen und die griechische hat ihn zweifellos daher übernommen;

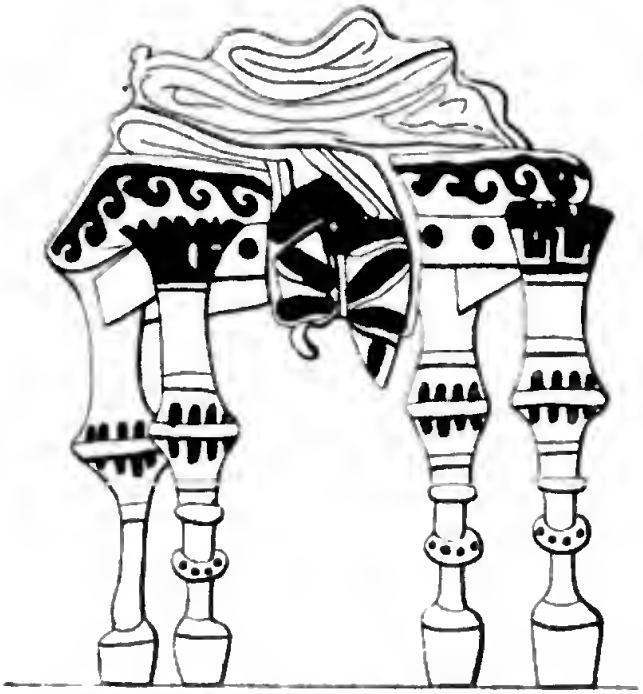
nur bemerkt man dabei, daß die orientalisch-ägyptischen Möbel (vgl. die Abbildungen Bd. I, S. 111 ff.) den Tierfüßen noch in der Regel einen Untersatz geben, sie nicht direkt den Boden berühren lassen, wodurch das an und für sich anmutige Motiv etwas Gezwungenes, Unorganisches erhält, während die klassische Kunst von jenen Untersätzen keinen Gebrauch macht und die Beine durchweg in den tierischen Motiven endigen läßt. Eine weitere Beobachtung ist die, daß die schön belebten Formen von den wilden Tieren des Katzengeschlechtes, Löwen, Panthern u. dgl., beliebter hierfür sind, als die plumperen und für graziöse Biegungen weniger geeigneten Füße von Rindern oder Pferden; unter den Huftieren hat man daher am liebsten Reh- oder Ziegenfüße gewählt, weil diese einer schlanken und anmutigen Biegung fähig sind. Immerhin sind die krallenförmigen Füße gewöhnlicher und geeigneter, weil sie die Vorstellung eines festen Standes hervorrufen, indem sie sich gleichsam in den Boden einkrallen. Am wenigsten passend ist darum auch das Menschenbein mit seiner länglichen Form, das daher auch nur sehr selten dergestalt verwendet erscheint. Was aber die Benutzung solcher Formen zu Gerätfüßen überhaupt anlangt, so sagt darüber Friederichs gegenüber einer Bemerkung Viscontis sehr richtig*): „Man hat wohl gesagt, das Gerät solle durch die Füße als ein gleichsam wandelndes, tragbares, nicht im Boden wurzelndes bezeichnet werden; aber konnte ein so abstrakter und prosaischer Gedanke in poetisch gestimmter Zeit Ausdruck finden, oder ist es nicht natürlicher, den Grund der Sache in dem Bestreben zu finden, das Gerät nicht bloß praktisch nützlich, sondern auch anmutig für die Anschauung zu machen?“

Der gewöhnliche Stuhl in seiner einfachsten Form besteht aus einem viereckigen, meist quadratischen Sitzbrett, welches häufig behufs bequemeren Sitzens etwas vertieft ist (vgl. auch den ägyptischen Stuhl Bd. I. S. 113), so daß man auch ohne darüber gelegte Polster gut darauf ruhen konnte, mit vier Füßen,

*) Friederichs, Berlins antike Bildwerke, II, 3.

ist ohne Lehne und in der Regel von leichter, gefälliger Konstruktion. Innerhalb dieses Grundschemas finden wir nun freilich einen großen Reichtum mannigfaltiger Formen und Dekorationen. Die schlichteste Ausstattung begnügt sich mit dem festen, aus Holz gearbeiteten Sitzbrett und geraden, senkrecht stehenden, fest mit dem Sitzbrett verzapften Füßen, welche entweder eckig geschnitten oder einfach rund gedreht sind. Bei reicherer Ausstattung wird der Sitz etwas profiliert, auch wohl mit gedrechselten Köpfen zur Befestigung des darauf zu legenden Kissens versehen; die Füße werden ebenfalls sauber gedrechselt, mit verschiedentlich abgestuften Ringen oder Einkehlungen verziert (vgl. Fig. 11*) und den einen Stuhl auf dem Vasenbilde Fig. 77), bisweilen so, daß die obere Hälfte des Beins schwerer und breiter ist, während die untere sich verjüngt und zierlich zuspitzt, wogegen das Umgekehrte, daß der Fuß oben spitz und unten breit ist, oder daß derselbe unten noch in eine massive, schwere Basis verzapft ist, nur in den plumperen Formen älteren Stiles (auf Vasenbildern) sich findet. Reich gedrechselte Füße liebt namentlich die etruskisch-römische Technik; die hierbei verwandten For-

Fig. 11.



Stuhl nach einem griechischen Vasenbilde.

*) Sowohl bei dieser als bei den folgenden Abbildungen ist die Unvollkommenheit der Zeichnung, namentlich die mangelhafte Perspektive, die Flüchtigkeit in Wiedergabe der Details u. s. w. selbstverständlich Schuld der Vasenmaler; die betr. Bilder sind genau nach den Vasengemälden wiedergegeben.

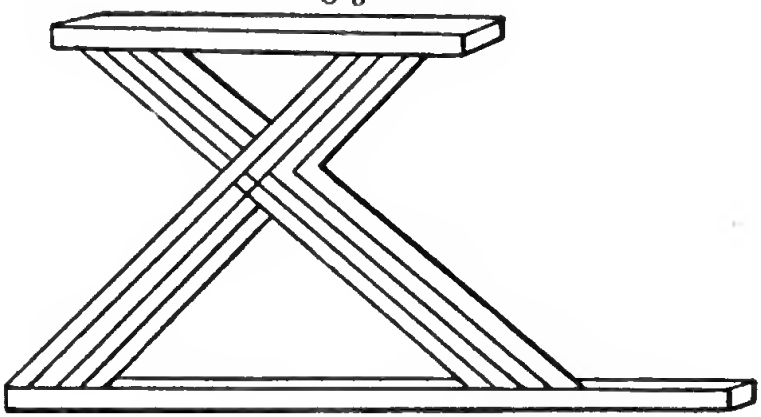
men, meist durch eine gemeinschaftliche cylindrische Axe verbundene plattgedrückte Kugeln, Halbkugeln, Wülste, Halbovale u. dgl. m., sind ursprünglich keramische, auf der Technik der Töpferscheibe beruhende; aber die antike Drechslerarbeit hat diese auf der Drehbank ebenso leicht herzustellenden Formelemente aufgenommen und gern verwandt, sie auch an die Metalltechnik weiter gegeben, wo sie freilich häufig später in überladener und unorganischer Weise zur Anwendung gekommen sind. Daneben finden wir in der metallenen Möbelarbeit auch zierlich dünne, glatte und gerade Stäbe als Füße verwandt, die jedoch alsdann in der Regel, weil sie zum Tragen nicht kräftig genug sind, einer auch im Holzstil nicht ungewöhnlichen Verstärkung durch Querriegel bedürfen, an denen dann mehr oder weniger reiche Verzierungen und Bindeglieder, welche zum Sitzbrett hinauf überleiten, angebracht sind. Dieser spezifische Metallstil scheint erst in der etruskisch-römischen Kunst recht ausgebildet worden zu sein.

Die der Tierwelt entlehnten Motive bilden in der griechischen wie der italischen Technik ein wichtiges Moment auch bei einfacheren Stuhlformen; so werden an den Ecken des Sitzes Tierköpfe oder ganze Figuren, namentlich Greife, Sphinxe u. dgl. angebracht, oder die Füße endigen in Tierklauen. Doch ist zu bemerken, daß bei dem fast durchgehends mit senkrechten Beinen konstruierten Stuhle das tierische Motiv in der Regel erst ganz unten am Ende des Fußes auftritt, während der übrige Teil des Beines den reinen Charakter des Holz- oder Metallstiles mit seinen tektonischen Formen bewahrt; und ferner, daß die Tierklauen hier sowohl als überhaupt auch sonst bei Möbeln mit senkrecht oder ein wenig nach auswärts gestellten Füßen, wie bei Betten, Dreifüßen ꝛc., immer nach außen gerichtet sind.

Gerade nach dieser letzteren Seite hin unterscheiden sich die gewöhnlichen Stühle wesentlich von den fast durchweg das Motiv des Tierfußes verwendenden Klappstühlen. Diese Falt- oder Klappsessel, welche unseren Feldstühlen ähnlich und gleich diesen zum Zusammenlegen behufs bequemeren Transportes

beſtimmt ſind, haben bisweilen einen feſten, brettartigen, meiſt aber wohl einen aus Riemen, Flechtwerk, Leder, einem gewebten Stoff oder dgl. hergeſtellten Sitz; die Füße ſind ſägebockartig gekreuzt. Es giebt vornehmlich zwei Arten derſelben. Die einen, minder häufig vorkommenden, bei denen ſchon die ganze Konſtruktion zeigt, daß ſie lediglich aus Holz hergeſtellt wurden und Metall dabei nicht zur Verwendung kam, gleichen modernen Garten-Klappſtühlen (vgl. die Abbildung Fig. 12); hier ſind, wie die Abbildung deutlich zeigt, nicht vier ſich paarweiſe kreuzende Füße vorhanden, ſondern eine größere Zahl, anſcheinend acht untereinander verfalzte, eine Art von Lattenwerk bildende

Fig. 12.

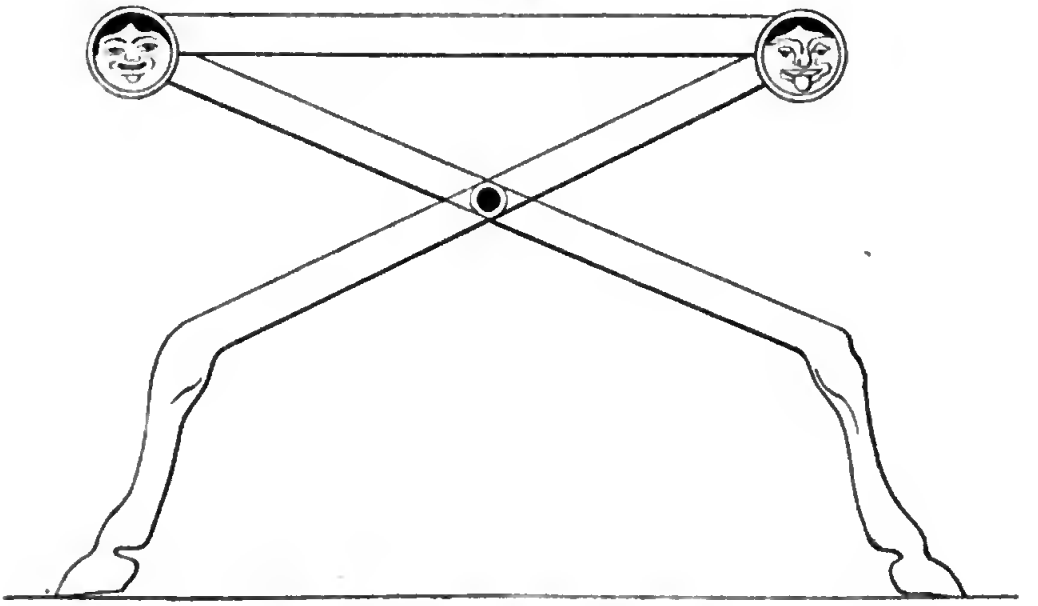


Feldſtuhl nach einem Vaſenbilde.

Leiſten, welche ſich kreuzen und dem Stuhl einen ſoliden Halt gewähren. Verzierungen ſind hierbei gänzlich ausgeſchloſſen. Bei weitem häufiger aber iſt die andere, durch die in Fig. 13 gegebene Probe verdeutlichte Form des Klappſtuhls mit zierlich gebogenen Füßen, die meiſt ſauber geſchnitzt ſind und entweder in Tierklauen endigen oder ſchon von der Kreuzung ab die Form des Tierfußes, und zwar namentlich von Panthern oder Rehen, nachahmen. Die Stellung dieſer gekreuzten Füße kommt in zweifacher Art vor: entweder, und das iſt das gewöhnlichere, gehen die Füße unten nach der Kreuzung weit auseinander, ſo daß ſie mindeſtens in dem gleichen oder ſogar noch in weiterem Abſtand auf dem Boden ſtehen, als der beträgt, in welchem ſie oben

an das Geſtell des Sitzes angefügt ſind, oder ſie ſtehen unten beträchtlich enger, als oben; letztere Form erſcheint aber, weil der Seſſel dann keinen recht feſten Stand hat, weniger praktiſch und iſt daher auch nur vereinzelt zu finden. Die Tierklauen ſtehen an dieſen Klappſtühlen faſt ohne Ausnahme nach einwärts; es wird hierdurch ein Gegengewicht gegen das nach außen Streben der Beine ſelbſt gegeben. Nur wenn, was mitunter

Fig. 13.



Klappſtuhl nach einem Vaſenbilde.

vorkommt, die Beine nach unten ſehr ſtark auseinandergehen, iſt dann auch der Tierfuß nach auswärts geſtellt, wie das in unſerer Fig. 13. der Fall iſt. (Vgl. auch das Vaſenbild Bd. I, S. 63, Fig. 42). Die Stellen, an welchen ſich die Scharniere befinden, d. h. die Kreuzungspunkte der Füße und diejenigen, wo letztere am Sitze befeſtigt ſind, werden meiſt durch kleine runde Platten, wohl aus Metall, verziert, an deren Stelle gelegentlich, wie bei dem hier gegebenen Beiſpiel, eine künſtleriſche Dekoration, ein Meduſenhaupt oder dgl. tritt; hier deuten ältere Vaſenbilder durch Anwendung weißer Farbe wohl auch die Verwendung von Elfenbein-Zieraten an.

Die Form des Klappstuhls ist bereits im ägyptischen und orientalischen Hausrat üblich; im klassischen Altertum finden wir sie von den frühesten Zeiten an bis zuletzt im Gebrauch. Zusammen mit den gewöhnlichen, lehnenlosen Stühlen mit vier geraden Beinen sind sie die am allgemeinsten verbreiteten Sitzmöbel des griechischen und römischen Hausrats; letzterer Stuhl namentlich dient ebenso als schlichter Schemel dem Handwerker zum Sitz, wie in prachtvoller Dekorierung und mit Elfenbein belegt er der offizielle Amtsstuhl der höheren römischen Beamten war. Klappstühle pflegte man sich bei Ausgängen durch Sklaven nachtragen zu lassen, um unterwegs in Hallen oder Versammlungsplätzen gleich einen bequemen Sitz bei der Hand zu haben. Zur Belegung der Sitze wurden meist Kissen und Polster, Decken, Tierfelle u. dgl. verwandt.

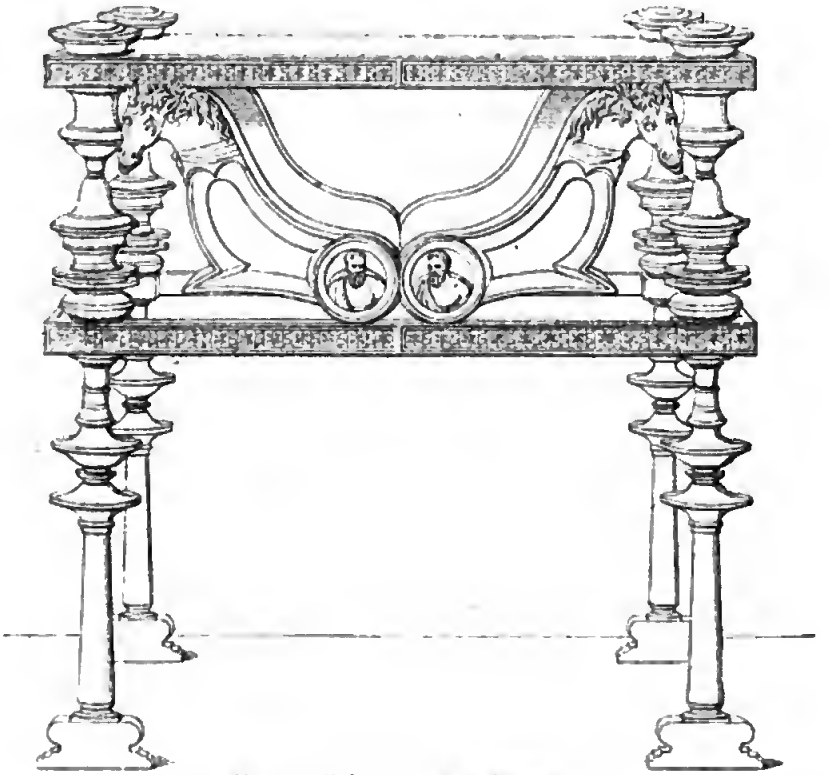
Spezifisch römisch ist das Bisellium, ein sehr breiter Doppelsessel ohne Lehne, meist von Metall, welcher als Sitz für Dekurionen bestimmt war oder in den Munizipien als Auszeichnung an Augustalen verliehen wurde. Das hier Fig. 14 abgebildete Exemplar eines solchen Stuhles stammt aus Pompeji und ist ganz und gar aus Bronze gearbeitet. Die Form der Füße ist die, wie oben erwähnt, in der römischen Technik am meisten verbreitete, der Holzarbeit nachgeahmte; die Verzierungen der Querleisten und die den Zwischenraum zwischen diesen und dem Sitzbrett ausfüllenden Ornamente sind in getriebener Arbeit hergestellt. Die dabei angebrachten Pferdeköpfe beziehen sich wahrscheinlich auf die Ritterwürde der durch Verleihung eines solchen Biselliums geehrten Personen. Ein sehr schön gearbeitetes Bisellium haben wir Bd. I, S. 203, Fig. 127 abgebildet.*)

Am meisten nähert sich den bei uns üblichen Stühlen der auf Denkmälern außerordentlich häufig anzutreffende Lehnsessel, dessen Form mit geringen Modifikationen fast überall die gleiche ist und uns ebenso in altgriechischen Vasenbildern wie in römischen Kunstwerken begegnet. Derselbe hat meist einen ziemlich

*) Aus Versehen ist dort als Fundort dieses Biselliums Pompeji bezeichnet; dasselbe ist vielmehr in den Abruzzen in der Nähe von Amiternum gefunden.

tiefen Sitz, sodaß die sitzende Person sich bequem noch mit den Oberschenkeln bis an die Kniekehlen darauf niederlassen kann; die Füße sind in der Regel von schlanken Verhältnissen, in zierlicher Biegung nach außen geschweift, nach unten sich etwas verjüngend, sonst aber durchweg ohne Verzierung; bisweilen, jedoch selten, sind sie durch Querleisten verbunden. Als Rücklehne erscheint im älteren Stil oft das auch sonst, bei Thron-

Fig. 14.

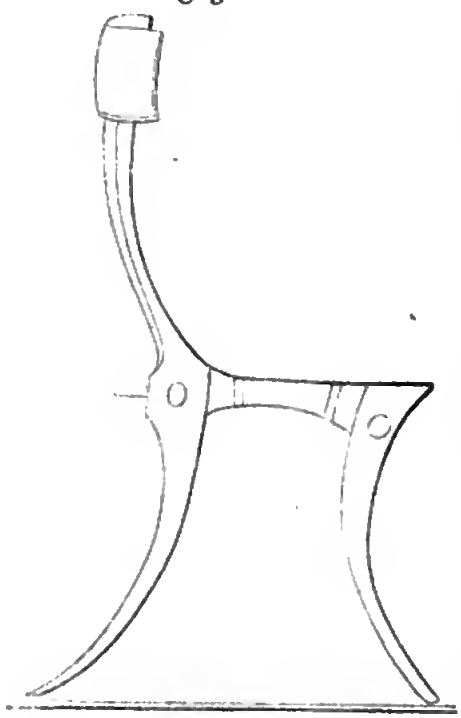


Bronze-Biſellium aus Pompeji.

ſeſſeln z. B., verwendete Motiv des nach hinten ſich biegenden Schwanenhalſes; da indeſſen dieſe Lehnen häufig nur niedrig ſind und kein bequemes Anlehnen des Rückens geſtatten, ſo verſchwindet dieſe Form ſehr bald. Am häufigſten iſt die Rückenlehne in der Weiſe geſtaltet, daß als Fortſetzung der hinteren Beine zwei geſchweifte Leiſten angebracht ſind, an welchen ungefähr in der Höhe des Rückens ein meiſt rund gebogenes, dem Rücken ſich paſſend anſchließendes Brett befeſtigt iſt. Vgl. die Abbildung Fig. 15, und weiter unten das Vaſenbild Fig. 77.

Dieſe Lehne erweitert ſich nicht ſelten zu ſo beträchtlicher Größe, daß ſie beinahe einen vollen Halbkreis beſchreibt und der Sitzende, der von den beiden Enden wie von Armen umfaßt wird, ſie auch zugleich als Seitenlehnen benutzen kann. Daß die ganze Lehne, vom Sitzbrett an, maſſiv gearbeitet iſt, kommt auch bisweilen vor, namentlich in römiſcher Technik, iſt aber immerhin ſeltner als die andere Art. Die Form dieſer außerordentlich praktiſchen Lehnſeſſel, deren Wiedereinführung in unſer Mobiliar ſich ſehr empfehlen würde, iſt wegen des wohlthuenden Verhältniſſes der anmutig gekrümmten Füße mit der geſchwungenen Lehne ungemein anſprechend; namentlich wußte man dadurch das Anziehende dieſer Kurve zu erhöhen, daß das die eigentliche Lehne tragende Holz anfangs mit der Kurve der hinteren Füße zuſammen einen einheitlichen Kreisabſchnitt bildet, dann aber weiter nach oben hin dieſe Richtung verläßt und entweder mehr ſenkrecht in die Höhe oder gerade in die entgegengeſetzte Richtung, alſo dem Rücken des Sitzenden entgegen ſtrebt, wenn es daneben auch vorkommt, daß dieſe letztere Richtung der Lehne bereits unmittelbar oberhalb des Sitzbrettes beginnt.

Fig. 15.



Lehnſtuhl nach einem Vaſenbilde.

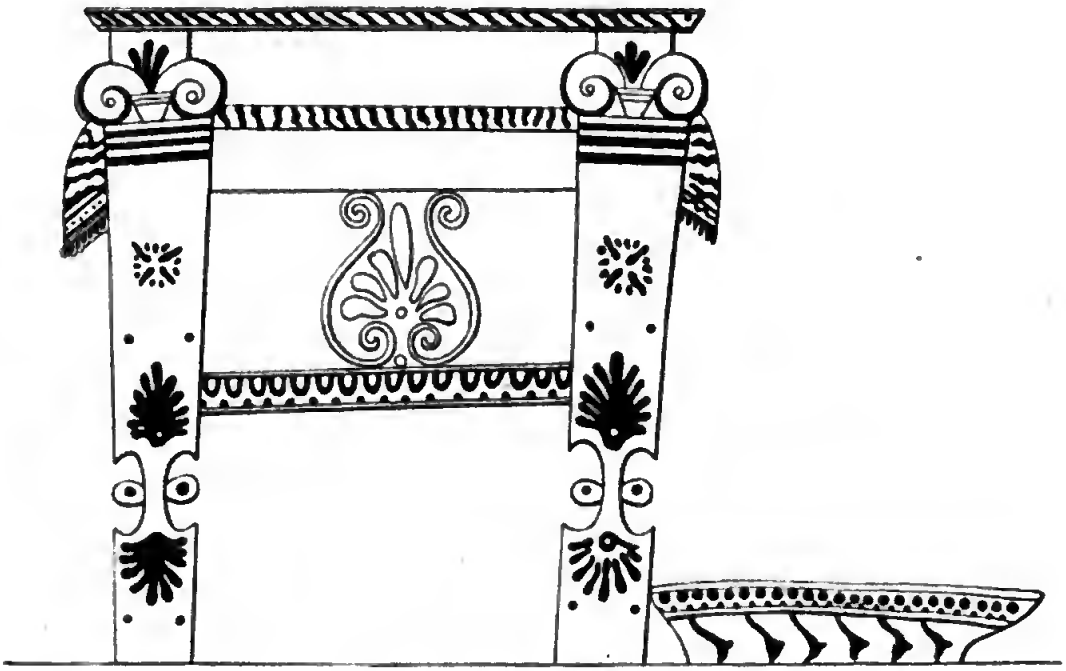
Dieſe Lehnſeſſel gehören ebenfalls zur gewöhnlichen Zimmereinrichtung, repräſentieren aber gegenüber den einfachen Stühlen und Klappſtühlen das elegantere Möbel, welches man dem Beſuchenden als Ehrenplatz anbot; es diente auch dem Gelehrten bei ſeinen Vorträgen als Sitz und iſt daher der Ahnherr unſeres Katheders, welches auch den Namen von ihm entlehnt hat (der Lehnſtuhl heißt bei den Alten Kathedra). Sonſt finden

wir ihn im Gebrauch bei Kranken, namentlich aber häufig als Sitz der Frauen, wobei Kissen, Decken oder Teppiche einen fast niemals fehlenden Schmuck bilden.

Die am reichsten mit Zieraten versehene, prunkvollste, aber in solcher Gestalt auch nur zum Haushalt von Fürsten und sehr vornehmen Leuten gehörige Form des Sessels ist der Thronsessel, meist ein schwerer, hoher Stuhl mit senkrechten Füßen, Rücken- und Armlehnen, sowie Fußbank, obgleich auch Formen vorkommen, welche der Lehnen gänzlich entbehren, sich aber doch durch ihre Konstruktion und Ornamentierung den Thronsesseln, nicht den gewöhnlichen Stühlen anreihen. Charakteristisch ist für den Thronsessel vornehmlich das Massive, Gedrungene seiner Glieder und Verhältnisse, worin von vornherein deutlich ausgesprochen liegt, daß es kein Möbel ist, welches man hierhin und dorthin trägt, sondern welches dazu bestimmt ist, seinen festen, unverrückbaren Platz im Hause einzunehmen. Daher sind denn die Füße meistens breit und vierkantig, auch stets geradlinig und senkrecht gestellt; zierliche Drechslerarbeit ist an ihnen selten, dagegen Schnitzerei und andere Verzierungen häufig; namentlich findet man oft in griechischer Technik, daß das Bein in der Mitte oder in seiner untern Hälfte eingeschnitten und die dadurch entstandene Hohlkehle resp. der schmale Verbindungssteg oben und unten mit Palmetten, welche den Übergang zu den breiteren Teilen des Fußes vermitteln, geschmückt ist, häufig in reicher Elfenbein-Schnitzerei oder in eingelegter Arbeit, wie das die Vasenbilder nachweisen (vgl. Fig. 16). Nach oben hin bilden ebenfalls Palmetten oder noch öfter Voluten den Abschluß des Beins gegen das Sitzbrett, sehr häufig in der Art, daß diese Ornamente sich noch ein Stück über das Sitzbrett hinaus erheben. Hierzu kommen dann, um den Eindruck der Schwere und Solidität noch zu erhöhen, Querhölzer oder Riegel, welche die Füße untereinander verbinden und wiederum bald mehr bald weniger reich ausgestattet sind; in der älteren Technik außerdem nicht selten figürliche Träger, welche

in der Mitte unterhalb des Sitzbrettes als Stützen für dasselbe dienen, wie wir das bereits in der orientalischen Kunst finden (vgl. Bd. I, S. 116); bald einzelne Figuren, Sphinxe u. dgl., bald zu Paaren vereinigt, z. B. Ringer u. a. m. — Das Sitzbrett hat meistens ebenfalls noch besondere Querleisten oder Bretter zur Verstärkung, welche dem Künstler reichlich Gelegenheit zur Anbringung von Ornamenten, Reliefs u. s. w. bieten. Daran schließt sich dann in der Regel eine Rückenlehne, seltener

Fig. 16.

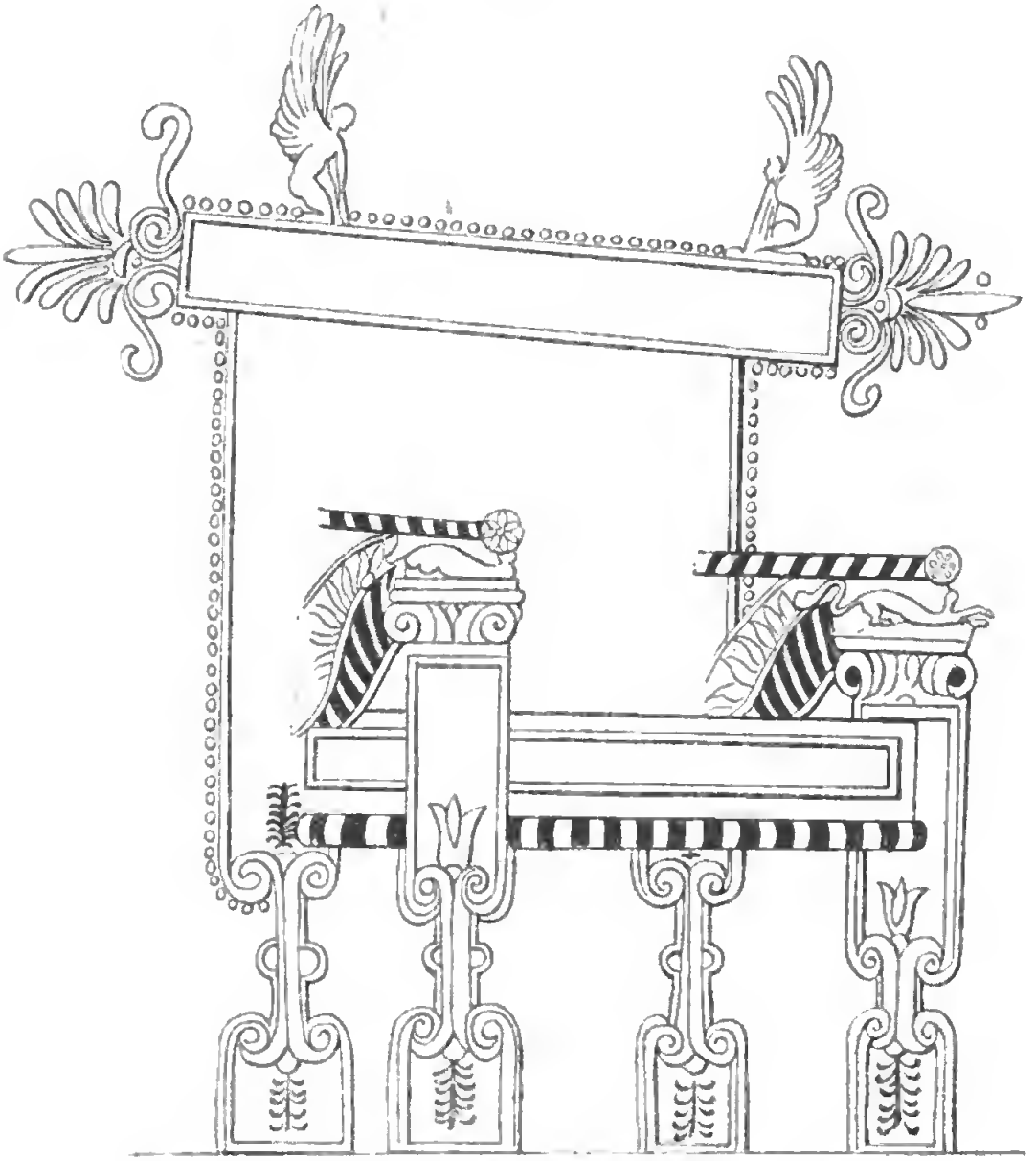


Thronsessel nach einem Vasenbilde.

klein und niedrig, und dann bisweilen in Tierform gebildet, z. B. als halber Pferdeleib, als Schwan, meistens aber hoch und ganz geradlinig, nicht geschwungen, wie bei den oben besprochenen Lehnsesseln; denn der Thron dient nicht der Bequemlichkeit und dem behaglichen Lebensgenuß, sondern ist das Abzeichen der Würde, und der auf ihm sich Niederlassende hat sich ernster Amtsthätigkeit zu widmen. Diese geradlinige Rückenlehne geht meist bis zum Kopf, häufig sogar darüber noch hinaus, und zwar in der Regel so, daß sie nicht vom Sitzbrett ab massiv ist, sondern daß besondere Leisten als Verlängerung

der Hinterbeine des Sessels das ziemlich breite und hohe, die eigentliche Lehne bildende Brett tragen. Letzteres wird oben und an den Seiten mit Zieraten verschiedener Art, auch mit rund

Fig. 17.



Thronsessel mit Rücken- und Armlehnen nach einem Vasenbilde.

ausgearbeiteten, daraufstehend befestigten menschlichen Figuren, Tierbildern, Arabesken u. dgl. ornamentiert oder mit eingelegter Arbeit versehen. Selten fehlen, wo eine Rückenlehne da ist, die Armlehnen, meist nicht in massiver Brettform mit dem Sitz

verbunden, sondern als besondere Leisten mit der Rücklehne zusammengefügt und mit dem Sitzbrett vorn durch kleinere Stäbe oder durch figürliche Träger, Sphinxe, Greifen ꝛc. verbunden; diese Arm- oder Seitenlehnen endigen meist in Tierköpfe (Vögel, Löwen, Widder u. dgl.), wie das bereits im orientalischen Stil üblich ist. Ein, wenn auch in der Perspektive sehr mangelhaftes, aber eine gute Vorstellung von einem solchen Throne gebendes Beispiel ist Fig. 17, nach einem Vasengemälde. Das glänzendste, uns aber nur in der Beschreibung erhaltene Beispiel eines kostbaren, reich mit Skulpturen ausgestatteten und aus den wertvollsten Stoffen gefertigten Thrones ist der vom olympischen Zeus des Phidias. Im allgemeinen sind es überhaupt vornehmlich die Götter, die in den Denkmälern als die Eigentümer derartiger Thronsessel erscheinen. In der heroischen Zeit sind sie die Ehrenplätze der Fürsten.

Zur historischen Zeit ist der Gebrauch der Thronsessel jedenfalls ein sehr beschränkter gewesen. Namentlich bilden sie, und zweifelsohne in viel einfacherer Ausstattung, als die oben geschilderten, zum Teil auf künstlerischer Phantasie beruhenden, das Ehrenvorrecht von Standespersonen, denen solche in Gerichtslokalen, im Theater u. s. w. hingestellt wurden. Dergleichen sind häufig aus Marmor gefertigt und erhalten dann eine durch das Material bedingte abweichende Form, indem an Stelle der einzelnen Beine ein massiver Block tritt und ebenso Rücken- und Armlehnen massiv mit dem Sitz aus einem Stück gearbeitet sind. Derartige Throne sind allerdings aus griechischer Zeit nicht auf uns gekommen, wohl aber aus römischer. In Rom pflegte nämlich der Hausherr, wenn er am Morgen seine Klienten empfing, auf einem Thron oder Solium zu sitzen; doch war dies wahrscheinlich in den meisten Fällen von Holz oder allenfalls von Erz, während die Kaiser marmorne Thronsessel haben mochten. Die verschiedenen Exemplare solcher Marmorthrone, die auf uns gekommen, sind entweder solchen Zwecken oder zur Aufstellung in den Tempeln neben den Götterbildern bestimmt

gewesen; die kostbareren zeichnen sich durch reichen Reliefschmuck, Sphinxe oder Greifen als Träger u. a. m. aus.

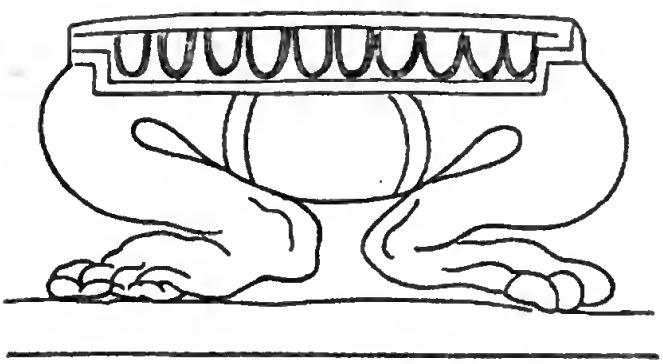
Auch die einfacheren Thronsessel, denen wir auf römischen Reliefs und Wandgemälden begegnen, unterscheiden sich nicht unwesentlich von denen der älteren griechischen Technik; namentlich die oben beschriebene Bildung der Füße mit Einkehlung und Palmetten kommt so gut wie gar nicht mehr vor; vielmehr nimmt man auch für Throne, d. h. für elegantere und zu Ehrensesseln dienende Stühle jene aus Motiven der Drehbank hervorgegangenen rundlichen oder ovalen, den Stab des Fußes unterbrechenden Formen, wobei der ursprünglich rein technische Ursprung derselben bisweilen ganz schwindet und die tektonischen Formen in Blumen oder blattartige Motive übergehen und ein glockenförmiges Glied als Abschluß nach unten zu dient. Doch kommen tragende Figuren (Karyatiden u. dgl.) auch an den Armlehnen römischer Thronsessel vor.

Da der Thronsessel in der Regel hoch ist, gehört zu ihm als notwendiges Erfordernis, welches aber auch bei anderen Sesseln häufig in Anwendung kommt, die bereits in der homerischen Zeit gebräuchliche Fußbank. Dieselbe ist vielfach als Brett fest in die Vorderbeine des Thrones eingefügt, mitunter sogar in beträchtlicher Höhe über dem Fußboden, so daß der auf dem Throne Sitzende hoch über seine ganze Umgebung hinausragt; gewöhnlich aber ist sie als freistehendes, bewegliches Gerät gearbeitet, und dann in der Regel auch in zierlicher Arbeit, mit kurzen, gedrungenen Füßen, welche wiederum meist Tierformen nachgebildet sind; mit richtigem Gefühl ziehen die Künstler dabei den schlankeren Tierformen, welche man für die Sessel und Betten liebte, die etwas schwereren mit breiten Schenkeln vor, wie das für ein niedriges, von den Füßen des Sitzenden belastetes Gerät gerade passend erscheinen muß. Vgl. das Beispiel Fig. 18.

Nächst den Sitzmöbeln haben im Hausrat der klassisch-griechischen und römischen Zeit die meiste Bedeutung die Lager-

stätten, welche ebensowohl als Bettstellen der Nachtruhe dienen, wie sie als Sofas auch am Tage zu bequemem Ausruhen bestimmt sind und namentlich bei der Mahlzeit eine wichtige Rolle spielen. Davon weiß freilich die ältere, uns in den homerischen Gedichten geschilderte Kulturstufe noch nichts; damals, in den heroischen Zeiten, pflegte man noch bei der Mahlzeit auf Stühlen zu sitzen, und die Sitte, das Essen liegend einzunehmen, ist erst in den Jahrhunderten nach Homer vom Orient her eingedrungen. In der homerischen Zeit dient also das Bett lediglich zum Schlafen. Die Form desselben war damals wohl sehr einfach, und das ursprünglichste derartige Lager ist das, welches sich Odysseus selber gezimmert hatte, indem er den in der Erde wurzelnden Stamm eines Ölbaumes, welcher sich in dem Fußboden seines zu ebener Erde belegenen Schlafzimmers befand, in einer Höhe von einigen Fuß über der Erde absägte, glatt herrichtete und hierauf die das eigentliche Bettgestell bildenden Pfosten in diesen Baumstumpf so einfügte, daß das Bett unbeweglich damit verbunden war.

Fig. 18.



Fußbank von einem Vasenbilde.

Wenn nun auch dies Beispiel eines fest in die Erde gefügten hölzernen Bettgestelles eine vereinzelte Ausnahme bildet, so ist doch offenbar die Grundform des homerischen Lagers im wesentlichen gleichartig mit der das ganze Altertum hindurch beibehaltenen, so mannigfache Abweichungen und Zufügungen zu dieser Grundform sich später auch finden mögen. Diese Grundform bilden nämlich vier Pfosten oder Leisten, welche in Gestalt eines Oblongs ineinander verzapft sind und auf vier Füßen ruhen, während das Gestell selbst mit elastischen Gurten bespannt wird.

Dies ist die einfachste Art; indem über die Gurte Matratzen gelegt, darauf Decken und Kopfkissen gebreitet werden, ist das Bett fertig. In den meisten Fällen tritt nun freilich noch eine Lehne am Kopfende hinzu, seltener aber am Fußende; und am ungewöhnlichsten, obschon immerhin auch in verschiedentlichen alten Bildwerken vertreten, ist eine Kopf- und Fußlehne verbindende Rückwand. Wir erhalten demnach vornehmlich folgende Formen: 1) Die einfache Pritsche, welche sich von der Bank eigentlich nur dadurch unterscheidet, daß sie kein festes Sitzbrett, sondern statt dessen Gurte hat; dieselbe kann aber auch durch Anwendung von Schnitzwerk oder eingelegter Arbeit an den Füßen zu einem sehr kunstvollen Möbel werden; 2) das Bettgestell mit Kopflehne, unserer Chaise longue vergleichbar; 3) das Bett mit Kopf- und Fußlehne, welche entweder beide gleich hoch sind oder von denen, was das häufigere ist, die Kopflehne etwas höher ist, als die am Fuß; 4) das Bett mit Kopf- und Fußlehne und Rückwand, wobei wiederum jene beiden entweder gleich hoch sind oder die Kopflehne die höhere ist; im ersteren Falle glich eine solche Lagerstätte ganz und gar unseren modernen Sofas, nur daß sie der festen Polsterung entbehrte, indem die Kissen auch hier beweglich waren. Auch unterscheidet sich diese letzte Klasse, wie es den Anschein hat, dadurch von den vorher angeführten, daß dabei der Sitz nicht durch Gurte mit darüber gelegten Polstern, sondern durch ein festes Brett gebildet war, auf welches die Kissen gebreitet werden. Es ist ungewiß, ob bereits die klassisch-griechische Zeit solche Sofas mit Rückenlehnen gekannt hat; auf Denkmälern begegnen sie uns meines Wissens erst seit der Diadochenzeit, noch häufiger in der römischen Zeit, und sie waren auch allem Anschein nach meist nicht zum Schlafen, sondern nur zum Ausruhen in halbliegender Stellung oder zum Daraufsitzen während des Tages bestimmt, sind daher auch in der Regel kürzer als die eigentlichen Bettstellen. Doch ist zu bemerken, daß auch die römischen Bettstellen meist an der Wandseite ein Brett gehabt haben müssen, da im lateinischen Sprach-

gebrauch die offene und die Wandseite der Betten unterschieden werden, was im Griechischen nicht der Fall ist.

Überhaupt darf nicht übersehen werden, daß innerhalb dieser angeführten Grundformen wiederum sehr zahlreiche Nebenformen je nach der Konstruktion der einzelnen Teile wie hinsichtlich der Ausstattung vorkommen. Es scheint sogar eine Art von Feldbettstellen gegeben zu haben, welche ein Seitenstück zu den oben beschriebenen Klappstühlen bildeten, indem die Beine an Kopf und Füßen sägebockartig gestellt und nach oben am Gestell in einem Scharnier beweglich waren, so daß man das Ganze zusammenlegen konnte; ein solches zusammenlegbares Bettgestell findet sich auf einem alten Vasenbilde, welches das Abenteuer des Theseus mit dem Prokrustes vorstellt, und hier sind die Füße auch, wie bei den Klappsesseln, tierisch gebildet. Sonst aber sind die Beine der Bettstellen durchweg senkrecht gestellt und die Verwendung von tierischen Motiven, als Klauen oder Krallen, die bei den Sitzmöbeln gewöhnlich ist, durchaus ungebräuchlich. Die griechische Technik bedient sich bald ziemlich einfach profilierter, aus der Holzarbeit hervorgegangener Formen, bestehend in dem Wechsel von ausgekehlten mit cylindrischen oder ausladenden Gliedern, Ringen u. s. w., bald säulenförmig gestalteter Füße mit starker Basis, welche wohl auch figürlich verziert wird; und ganz besonders häufig begegnen wir den bei den Thronsesseln beliebten Motiven, den Palmetten und Voluten, welche zugleich die passendsten Übergangsglieder von den Füßen zu Kopf- und Fußlehne abgeben. Diese Lehnen sind oft nichts anderes als Verlängerungen der Bettfüße, welche oberhalb des Bettrahmens, parallel den Schmalseiten derselben, durch Querhölzer verbunden sind, und es ist sehr gewöhnlich, daß der Bettrahmen oder Boden tiefer liegt, als die die Bettfüße oben abschließenden Voluten oder Palmetten, so daß diese ein beträchtliches Stück über jenen hinausragen. (Vgl. die Abbildung Bd. I, Fig. 7.) Doch kommen daneben auch schon im griechischen Möbelstil die später noch beliebteren und in der That auch

praktischeren Formen der geschwungenen Lehnen vor, welche sich der geneigten Lage des menschlichen Oberkörpers viel besser anschließen und zur Auflegung der Kopfkissen bei weitem geeigneter sind als jene geradlinigen Lehnen des strengeren Stiles (vgl. Fig. 19). Prächtige künstlerische Ausstattung von Bettstellen kommt bereits in der griechischen Technik vor; nicht nur zeigen uns die Denkmäler, zumal die Vasenbilder, welche uns die mannigfaltigsten Formen von Lagerstätten vorführen, daß man dieselben in reichster Weise mit Elfenbein, Metallbeschlägen, Schnitzerei

Fig. 19.

Griechisches Vasenbild mit Ruhelager.

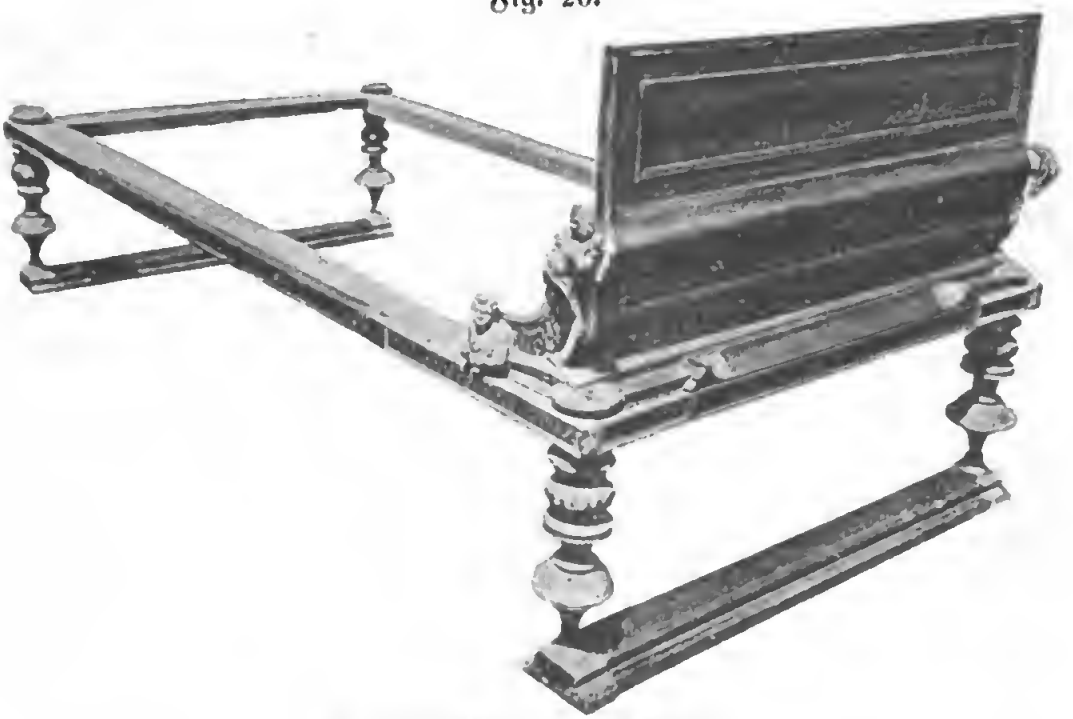
u. s. w. verziert, sondern es wird uns auch durch die Schriftsteller öfters von solchem Luxus berichtet, namentlich von der Sitte, die Füße der Bettstellen aus Elfenbein herzustellen und mit silbernen oder vergoldeten Zieraten zu schmücken.

Noch weiter haben die Römer den Luxus in der prunkvollen Ausstattung dieser Möbel getrieben. In Pompeji ist es zwar sehr gewöhnlich, daß die Bettstellen einfach durch massives Mauerwerk hergestellt sind, als eine meist etwa 2 m lange, 1 m breite und 0,50—0,70 m hohe Stufe, auf welche man die Ma-

tratze, Kissen und Decken breitete. Indessen solche immerhin harte Lagerstätten sind doch nur bei ärmeren Leuten und für die Sklaven im Gebrauch gewesen; der Wohlhabendere bediente sich hölzerner Betten von der oben beschriebenen Art, die denn je nach Umständen mit Bronze oder Elfenbein verziert waren, und die Reichen nahmen hierfür sogar die Edelmetalle in Anspruch. Fragmente elfenbeinerner Bettstellen, namentlich von guterhaltenen Füßen, sind in Pompeji mehrfach gefunden worden; von dem Kopfende einer hölzernen Bettstatt ließ sich noch ein Gipsabguß nehmen, welcher fünf quadratische vertiefte Füllungen (Paneele) an gerader Lehne und einen halbrund nach hinten gebogenen Ablauf zeigt. Die den Bettstellen nahverwandten Sofas, deren man sich bei den Mahlzeiten und noch bei anderen Gelegenheiten bediente, haben in den Abbildungen und in einigen noch erhaltenen Exemplaren am häufigsten diejenige Form der Füße, welche wir schon oben auch bei den Sitzmöbeln etruskischer und römischer Herkunft als die beliebteste bezeichnet haben; die Wülste und glockenförmigen Elemente sind durch cylindrische oder konische Zwischenglieder verbunden. So ist z. B. das hier unter Fig. 20 abgebildete Speisesofa aus Pompeji gearbeitet. An diesem prächtigen Exemplar besteht das ganze Gestell und das Kopfende aus Holz, welches zwar bei der Auffindung verkohlt, aber doch so vorzüglich erhalten war, daß man danach die gesamten Holzteile genau hat wiederherstellen können. An der hölzernen Kopflehne bemerkt man wiederum die Füllungen, von denen die antike Möbelschreinerei einen nicht minder ausgedehnten Gebrauch gemacht hat, als die moderne (s. Bd. I, S. 119); beschlagen sind Gestell und Füße mit feingetriebener Bronze, welche stellenweise mit Silber ausgelegt ist; die am Kopfende hervortretenden Halbfiguren sind in Bronzeguß hergestellt. Daß derartig ausgestattete Möbel sehr verbreitet waren, geht daraus hervor, daß sich noch mehrfach Fragmente von bronzener mit Silber eingelegter Bekleidung von Betten oder Sofas gefunden haben. Von anderweitigen Materialien ist in der römischen

Kaiserzeit auch Bernstein und Schildpatt zum Schmuck von Lagerstätten verwandt worden; und besonders verschwenderische Leute, wie z. B. der Kaiser Elegabal besaßen sogar massive silberne Bettstellen. Was die für Betten und Sofas verwandten Holzarten anlangt, so nahm man dazu vornehmlich Ahorn, Buche, Eiche, Esche, Lebensbaum (afrikanische Thuja), Palmen u. a. m.; dabei wurde von der Kunst des Fournierens reichlich Gebrauch gemacht. — Endlich verdient noch Erwähnung, daß

Fig. 20.



Bronzenes Speisesofa aus Pompeji.

die Lagerstätten bisweilen so hoch waren, daß zu ihrer Besteigung Fußbänke nötig waren, welche nicht selten, wie bei den Thronsesseln, am Bett selbst angebracht waren, im übrigen aber sich von den für die Sessel gebräuchlichen Fußschemeln nur durch ihre größere Länge unterscheiden (vgl. Fig. 19).

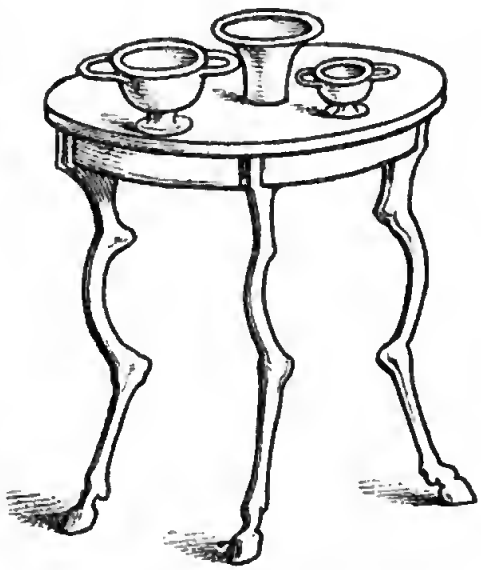
Diese im Vorstehenden allgemein charakterisierten Lagerstätten (die Kline der Griechen, der Lektus der Römer) spielten im antiken Hausrat eine sehr wichtige Rolle. Sie dienten, wie schon oben angedeutet, nicht bloß als Betten für die nächtliche

Ruhe; außer den in den Schlafgemächern aufgestellten standen andere im Speisesaal, auf denen liegend man die Mahlzeit einnahm und nach derselben dem Symposion sich hingab; auch das Studiersofa, auf dem man vornehmlich nach römischem Brauch las und Aufzeichnungen machte, gehört offenbar der gleichen Gattung an. Ja, dies Möbel diente auch als die letzte Ruhestätte des Entschlafenen in seinem Hause; auf ihm ruhte der Tote am Tage nach dem Tode aufgebahrt und den Verwandten und Freunden zur Schau gestellt, auf ihm wurde er häufig auch zum Scheiterhaufen getragen. Im einzelnen mögen nun allerdings zwischen diesen verschiedenen Gattungen, welche alle unter jene gemeinschaftliche Benennung (Kline, Lektus) fallen, Verschiedenheiten hinsichtlich der Bauart wie der Ausstattung obgewaltet haben, wir können dieselben jedoch größtenteils nicht mehr verfolgen, am wenigsten in den griechischen Denkmälern. Daß im römischen Haushalt die eigentlichen Schlafbetten wahrscheinlich größtenteils nach der Wandseite zu eine Lade hatten, ward oben erwähnt. Die Speisesofas mußten sich von den anderen schon durch ihre besondere Größe unterscheiden; denn hier hatten sich häufig drei Personen nebeneinander, wenn auch nicht der Länge nach, sondern quer resp. schräg zu lagern. In den zum Speisen bestimmten Räumen (Triklinien) in Pompeji kommt es oft vor, daß diese Sofas um den gemeinschaftlichen Tisch herum gemauert sind, und zwar dann so, daß die nach dem Tisch zu belegene Seite etwas höher ist, als die andere. Wie bei den oben erwähnten gemauerten Bettstellen mußten auch hier reichliche Kissen und Polster die Härte der Unterlage vermindern, Decken ihr unansehnliches Äußere verbergen; wie es denn überhaupt häufig vorkam, daß die Bettstelle selbst durchaus einfach, von schlechtem, vielleicht nicht einmal poliertem Holze war und durch kostbare Decken und Teppiche gänzlich verhüllt wurde; wir finden solche Lagerstätten, bei denen man vom Gestell gar nichts mehr erblickt, nicht selten auf alten Bildwerken.

Man kann aus dem hier und dem oben über die Sitzmöbel

Bemerkten entnehmen, welche bedeutende Rolle im antiken Mobiliar Polster, Kissen und Decken spielten; und es darf daher nicht wunder nehmen, wenn man seit den Zeiten des überhandnehmenden Luxus auch hierin Geschmack und Pracht zu zeigen bemüht war. Freilich blieben die Griechen darin noch sehr hinter dem weichlich-üppigen Orient zurück, so daß die Perser ihnen die Kunst, ein ordentliches Bett zu bereiten, überhaupt abstritten. Doch fanden die kleinasiatischen und assyrisch-persischen feinen Gewebe und buntgemusterten zu Polsterüberzügen geeigneten Stoffe schon frühzeitig in Griechenland Eingang. Die Römer, denen infolge ihres Welthandels auch die fernsten Bezugsquellen der alten Welt zugänglich waren, scheinen auch nach dieser Seite hin in Luxus mit dem Orient gewetteifert zu haben. Betreffs weiterer Details verweisen wir auf das Bd. I, S. 16 ff. über bunte Gewebe und Stickereien Gesagte.

Fig. 21.



Tischchen von einem pompejanischen Wandgemälde.

Von viel geringerer Bedeutung sind im antiken Mobiliar die Tische. Wenn wir von den in Werkstätten, Läden u. dgl. gebrauchten, sowie von den Opfertischen absehen, so brauchte man solche eigentlich nur für einen Zweck: zur Mahlzeit; und hierbei hat man sich trotz der im Laufe der Zeit wechselnden Bräuche bei den Mahlzeiten, fast durchweg nur kleiner Tischchen bedient, während große Speisetische, wie sie Mittelalter und Neuzeit kennen, so gut wie gar nicht vorkommen und sich höchstens für die gemeinschaftlichen Mahlzeiten der Spartaner annehmen lassen. In der homerischen Zeit, wo man noch nicht bei Tafel lag, sondern jeder auf seinem besonderen Sessel Platz nahm, hatte jeder Speisende auch sein besonderes kleines Tischchen vor sich, und so blieb es im wesentlichen auch in der folgenden Zeit. In

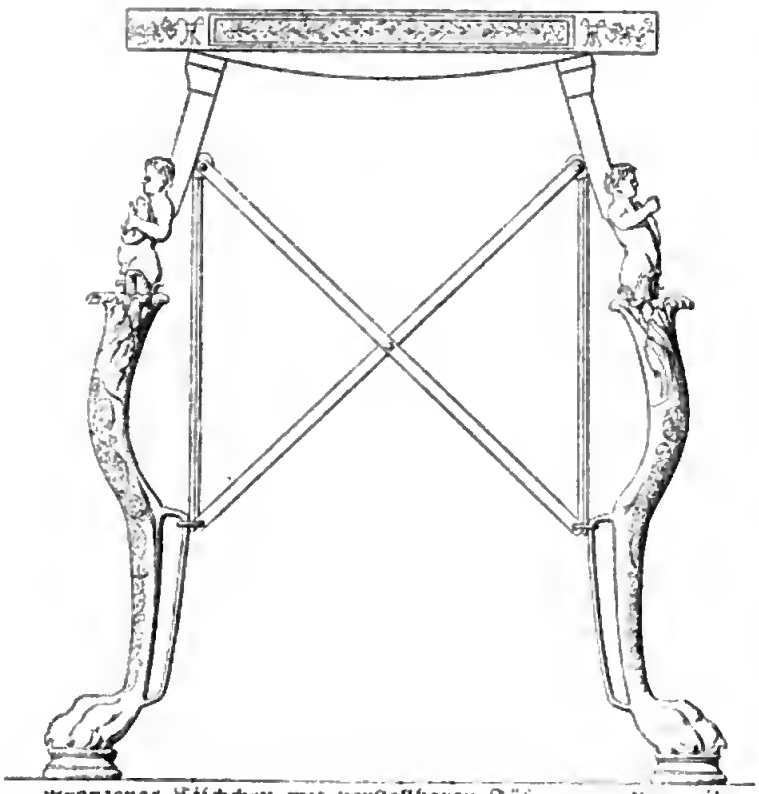
den griechischen Vasengemälden, auf denen Gelagerte mit Speise und Trank beschäftigt, sehr häufig dargestellt sind, sehen wir vor dem Lager in der Regel ein kleines Tischchen stehen mit einigen Gefäßen, Bechern, Schöpfkellen u. dgl. darauf. Diese Tischchen sind durchweg niedriger als unsere heutigen; sie reichen mit ihrer Höhe kaum bis an die Bettpfosten heran, es wäre eben unbequem für die Speisenden gewesen, wenn die Tischplatte höher gewesen wäre, Speisen und Getränke sich davon herabzulangen. Eben solche kleine Tischchen finden wir auch bei den Römern in Gebrauch; daneben hatten dieselben freilich auch größere, um welche sämtliche an der Mahlzeit teilnehmende Personen sich lagerten; doch waren auch diese keineswegs von beträchtlicher Größe, da ja für gewöhnlich die Zahl der Teilnehmer bei einem Mahle nicht über neun hinausging und die Speisesofas bekanntlich so aufgestellt waren, daß sie drei Seiten eines Quadrats bildeten, der Tisch aber von denselben umschlossen wurde.

Was die Form der Tische anlangt, so unterschieden sich dieselben nur wenig von den modernen. Wir finden sehr häufig oblonge mit vier Füßen, und runde oder ovale mit drei Füßen oder auch nur mit einem einzigen. Die viereckigen kommen meistens in einfacher Ausstattung vor; selbst bei elegant verzierten Lagern stehen ganz schlichte holzgezimmerte Tische mit vierkantigen, in der Regel senkrecht stehenden Füßen, bei denen bisweilen das Motiv der Tierklaue verwendet ist. Schubladen oder ein zweites etwas tiefer gelegenes Tischblatt, um Gefäße u. dgl. darauf zu stellen, fehlen nicht. Die Denkmäler, namentlich die Vasenbilder, lehren uns jedoch, daß man zum Speisen sich in Griechenland und anscheinend auch in Etrurien ganz eigentümlich gestalteter Tische bediente. Dieselben waren ziemlich niedrig, meist noch etwas niedriger, als das untere Brett der Lagerstatt, und hatten ein höchst wahrscheinlich trapezförmig gestaltetes Tischblatt, dessen parallele Seiten senkrecht zu dem Speisesofa standen, und zwar so, daß die längere der parallelen Tischkanten sich zu den Häupten,

Digitized by Google

die kürzere zu Füßen des Speisenden befand, so daß also dieser möglichst viel Raum zum Hinstellen von Schüsseln und Tellern hatte, während zu seinen Füßen, wo das Tischblatt schmäler wurde, die aufwartenden Sklaven bis dicht an ihn herantreten konnten. Diese Speisetische hatten nur drei Füße: zwei an den Ecken der längeren Parallelkante, in verschiedener Richtung gestellt, und einen an der kurzen Seite, nach auswärts gestellt; vgl. die Darstellung des Tisches auf dem Vasenbilde Bd. I, S. 24, Fig. 7. Beim Trinkgelage oder Symposion wurden diese größeren Tische entfernt und an ihre Stelle traten kleinere, noch niedrigere mit rundem Tischblatt und drei Füßen, welche dazu dienten, Trinkgefäße und die Teller mit dem Nachtisch darauf zu stellen. Diese Trinktischchen (vgl. Fig. 21) sind eleganter und zierlich ausgestattet; da die Füße hier in der Regel nicht senkrecht, sondern ein wenig nach außen gerichtet sind, so verwendet man das Tierklauenmotiv auch nicht bloß am letzten Ende des Tischbeines, sondern gestaltet, wie bei den gebogenen Stuhlfüßen, den ganzen Fuß oder wenigstens den größten Teil desselben als Tierbein, wobei neben Löwenfüßen namentlich wiederum Ziegen- und Rehbeine oder verwandte Formen mit Vorliebe benutzt werden. Auch wo rein tektonische Formen gewählt werden, zieht man bei diesen dreibeinigen Tischen die geschwungene Form vor. Wir finden derartige Tischchen ganz gleichartig auf griechischen, wie auf etruskischen und römischen Denkmälern; ihr Material war teils Holz, von bisweilen sehr kostbaren Gattungen, teils Bronze, Elfenbein und andere wertvolle Materialien. Häufig kam es vor, daß die Tischplatten abnehmbar und die Füße verstellbar eingerichtet waren, wie man das auch bei den eigentlichen Dreifüßen findet; so ist z. B. das sehr sinnreich konstruierte Tischchen aus Pompeji eingerichtet, das wir hier unter Fig. 22 und 23 abbilden und das eigentlich nur eine Übertragung der Dreifußform auf die vierbeinige ist. An diesem Tischchen besteht die runde Platte aus Rosso antico mit einer um den Rand herumlaufenden bronzenen Verzierung; die vier zierlich aus Bronze gearbei-

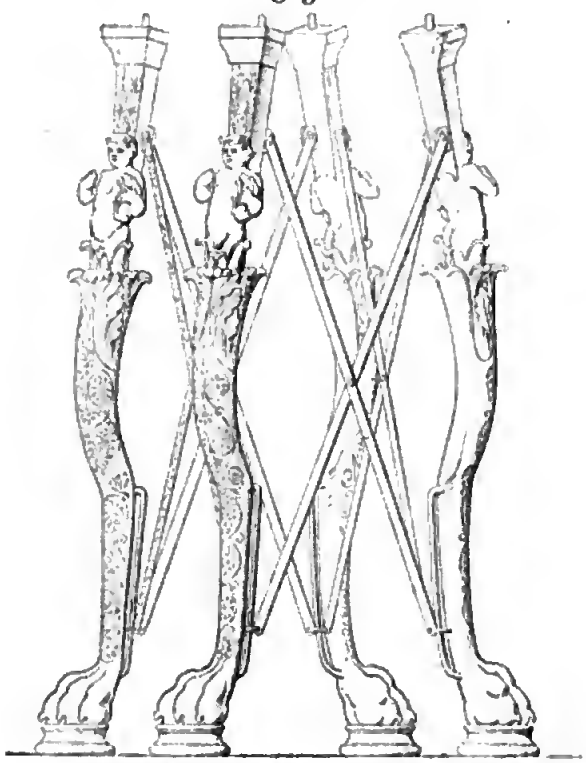
Fig. 22.



Bronzenes Tischchen mit verstellbaren Füßen aus Pompeji.

teten Füße sind durch bewegliche Bänder verbunden und können mit Hilfe von Querstangen bald weiter, bald enger gestellt, die Tischplatte selbst danach bald höher, bald niedriger gemachtwerden.Auch hier sehen wir als untern Ablauf der Beine Tierklauen verwandt,während der übrige Fuß zwar die geschwungene Form des Tierbeines nachahmt, aber im übrigen durchaus tektonisch behandelt und an seinem obern Teil mit einer aus einem Blumenkelch hervorragenden menschlichen Figur verziert ist.

Fig. 23.



Bronzenes Tischchen mit verstellbaren Füßen aus Pompeji.

Zu diesen leichten, bequem von der Stelle zu bewegenden Tischchen stehen in starkem Gegensatz die schweren mit marmornen Füßen versehenen oder ganz und gar aus Marmor hergestellten Tische, der-

gleichen sich in Pompeji in beträchtlicher Zahl finden und die in der Regel nicht als Speisetische, sondern als Schau- oder Kredenztische zur Aufstellung kostbarer Gefäße oder zum Anrichten der Speisen dienten. Der hier unter Fig. 24 abgebildete, einem etruskischen Wandgemälde entnommene Tisch ist zwar auch ein solcher sogenannter Abakus, dazu bestimmt, das bei der Mahlzeit dienende Geschirr, Mischkrüge u. dgl. zu tragen; derselbe ist aber wohl nicht von Stein, sondern von Holz

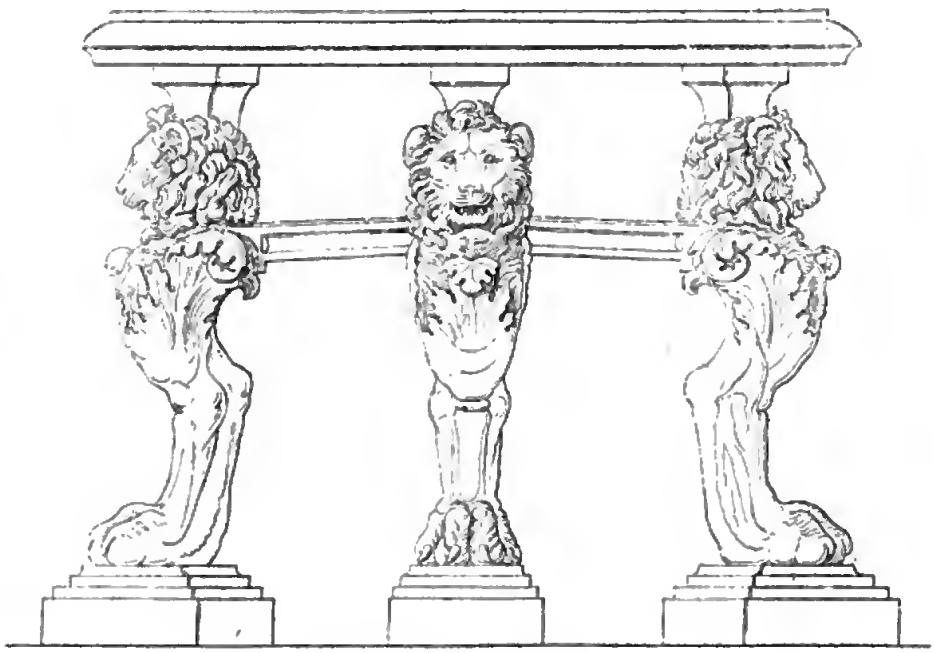
Fig. 24.

Kredenztisch (Abacus) von einem etruskischen Wandgemälde.

zu denken, ja man könnte hier aus der Zeichnung eher entnehmen, daß in diesem Falle ein gewöhnlicher Speisetisch von der oben beschriebenen Form als Kredenztisch dient. Dagegen sind bei den in Pompeji erhaltenen steinernen Kredenztischen die Füße meistens mit Skulpturen geschmückt; die einfachsten selbst haben meistens doch stilisierte oder tektonisch behandelte Tierklauen, in der Regel Löwenfüße, bei den kostbareren tritt noch reichere Ausführung hinzu, wie z. B. bei dem hier unter Fig. 25 abgebildeten Marmortisch, dessen drei Füße unterhalb in Löwen-

klauen ausgehen, während der obere Teil, mit dem untern durch Blattornament verbunden, Löwenköpfe zeigt. Dagegen ist die Tischplatte hier sowohl, wie anderwärts fast immer ganz einfach glatt und ohne jeden bildnerischen Schmuck behandelt, und mit Recht macht Overbeck*) bei dieser Gelegenheit die Bemerkung, „wie viel reiner der Geschmack der Alten war, als der moderne, indem sie allen Schmuck auf die Füße und auf die Kanten des Blattes verwandten, nicht aber wie es seit der Renaissance ge-

Fig. 25.



Marmortisch aus Pompeji.

schieht, auf die Fläche dieser letzteren, welche zum Bestellen oder Belegen bestimmt ist und auf der das Ornament verschwindet oder für das Auge wenigstens unterbrochen wird, sobald der Tisch seinen Zweck erfüllt, irgendetwas zu tragen."

Marmortische wie der hier abgebildete fanden ihren Platz meistens im sogenannten Tablinum des römischen Hauses, andere, häufig nicht minder prächtig ausgestattete, waren im Atrium

*) Pompeji, 4. Aufl., S. 430.

aufgestellt und zwar oft verbunden mit einer Brunnenanlage in der Nähe des Impluviums, offenbar zu dem Zweck, um hier Geschirre schnell zu reinigen oder Gegenstände, welche man im Wasser abkühlen wollte, hinzustellen. Diese Tische im Atrium sind nicht rund und dreifüßig, sondern oblong, und an Stelle der Füße treten zwei die ganze Schmalseite der Tischplatte tragende Steinblöcke. Diese massiven Träger sind bisweilen ganz einfach gearbeitet; es kommen aber gerade hier auch wahre Prachtexemplare dekorativer Skulptur vor, wie z. B. der hier Fig. 26 abgebildete aus dem Hause des Cornelius Rufus in Pompeji, bei dem die jedenfalls ganz schlichte Tischplatte nicht erhalten ist. Die Füße sind an den Seiten aus kräftigen Löwenklauen unterhalb und einem phantastischen, Löwenkopf, Widderhörner und Greifenflügel vereinigenden Ungeheuer komponiert, während die vereinigende Fläche mit geschmackvollen Arabesken verziert ist. An Stelle der marmornen Tischplatte wird man auf derartige feste Füße häufig auch eine hölzerne gelegt haben, wie das z. B. auch bei den einfach gemauerten Tischfüßen geschah, welche man oft in den Triklinien findet; inmitten der gemauerten Speisesofas ist dort ein einfacher, massiver Fuß, auf den eine bewegliche Platte aufgelegt wurde, wenn man im Triklinium speiste.

Ein wirklicher Luxus mit Tischplatten, der aber durchaus nichts Künstlerisches an sich hat und uns heutzutage sogar in hohem Grade abgeschmackt erscheinen muß, wurde in der römischen Zeit gegen Ende der Republik und unter den Kaisern üblich, als man anfing massive Scheiben kostbarer und sich durch ihre schöne Maserung auszeichnender Baumarten zu Tischblättern zu verwenden. Man setzte solche Scheiben in der Regel nicht auf mehrere Füße, sondern auf einen einzigen, gewöhnlich sehr kostbar ausgestatteten Fuß aus Elfenbein, Silber oder dgl.; das beliebteste Holz für die Tischplatten war der besonders in Mauretanien (Nordafrika, am Fuß des Atlas) vorkommende Citrus- oder Thujabaum, von welchem man Scheiben von fast vier Fuß

Fig. 26.

Marmorne Tischfüße aus Pompeji.

Durchmesser erhielt, die unmittelbar oberhalb vom Fuß des Stammes abgeschnitten waren. Aber freilich waren derartige Tischplatten, wenn sie hübsch groß aus einem Stück und schön gemasert waren, enorm teuer, da Stämme von größerem Umfange nur selten sich finden; wir erfahren von kolossalen Preisen für solche Citrustische, bis über 300 000 Mark für ein einziges Exemplar, und dabei besaßen die römischen Millionäre manchmal Dutzende davon, wenn auch nicht alle von gleich hohem Wert. Geringere Exemplare wurden aus mehreren Stücken zusammengesetzt oder, worauf man sich ausgezeichnet verstand, furniert; noch billiger waren die aus anderen Holzarten, wie Ahorn u. a., in ähnlicher Weise hergestellten Tische. Diese Tische, bei denen die schöngemaserte Zeichnung des polierten Holzes den Hauptwert ausmachte, obgleich daneben auch der Tischfuß häufig einen bedeutenden Wert repräsentieren mochte, wurden für gewöhnlich, was sonst bei anderen nicht üblich gewesen zu sein scheint, mit Tüchern aus dickem, filzartigem Wollenstoff bedeckt; in der Regel dienten sie nicht zur Mahlzeit, sondern mehr zum Prunk, zum Aufstellen von Gefäßen u. dgl., doch kamen sie beim Trinkgelage in Gebrauch, da man glaubte, daß der Wein für die Konservierung der Platten förderlich sei.

Übrigens wurde in der Kaiserzeit häufig auch an runden Tischen gespeist; man pflegte in solchem Falle anstatt der sonst üblichen drei im rechten Winkel zu einander gestellten Speisesofas ein einziges, halbkreisförmiges Lager aufzustellen, welches jedoch meist nur eine kleinere Anzahl von Personen, 5—6, höchstens 8, faßte. Überhaupt hat die spätere Kaiserzeit sowohl in Anordnung der Sitze der an der Mahlzeit teilnehmenden Personen als in der Form der dabei verwandten Lager und Tische vielfache Neuerungen aufgenommen, über die wir jedoch näheres nichts wissen. Beachtung verdient hinsichtlich der dekorativen Ausstattung die Bemerkung, daß jene in der römischen Technik bei Stühlen und Lagerstätten so beliebten Formen der Ringe, Wülste, Halbkugeln ꝛc. an den Füßen bei Tischen durchaus nicht

vorkommen, wenigstens weder in Abbildungen noch in erhaltenen Exemplaren nachweisbar sind.

Zu den Tischen müssen auch manche Exemplare von ehernen Dreifüßen gerechnet werden, da man bei diesen ursprünglich zu sakralen Zwecken bestimmten Geräten später anstatt des eigentlich ihnen zukommenden Beckens eine Tischplatte aufsetzte und dieselben als kleine Putz- oder Nipptischchen benutzte. Da es sich indessen hier um ein Gerät handelt, dessen Form auf seiner ursprünglich religiösen Verwendung beruht, und das nur weiterhin auch anderen Zwecken überwiesen worden ist, so werden wir über diese Tischchen passender erst im sechsten Abschnitt im Zusammenhang mit den Dreifüßen überhaupt handeln.

Schränke und Truhen kommen im alten Mobiliar nur spärlich vor. Eigentliche Schränke zum Aufhängen von Kleidungsstücken brauchte man schon deswegen weniger als wir, weil die meisten Kleidungsstücke tücherähnlich gestaltet waren und daher bei der Aufbewahrung nicht gehängt, sondern zusammengefaltet niedergelegt wurden. Die homerische Zeit kennt denn auch offenbar gar keine Schränke in unserem Sinne, nur Truhen und Laden mit beweglichem Deckel, in welchen Wäsche, Kleidung, Decken, sowie Kostbarkeiten, Schmucksachen u. dgl. aufbewahrt wurden und die man durch ein künstlich geknüpftes Band verschloß. Verzierungen durch Metallbeschläge oder Holzschnitzerei mögen schon damals an diesen Kästen nicht gefehlt haben. Ob man im späteren griechischen Altertume dann wirkliche Schränke gehabt hat, geht weder aus den Schriftstellern noch aus Abbildungen hervor; hingegen finden wir größere mit Fächern versehene Schränke auf römischen Denkmälern und zwar sowohl im privaten Haushalt zur Aufbewahrung von Bücherrollen, wahrscheinlich auch für Geräte und Kleider, als in Läden und Werkstätten zur Unterbringung der fertigen Waren; so sehen wir z. B. in der Abbildung einer Schuhmacherwerkstatt in einen solchen geöffneten Schrank hinein, auf dessen Fächern fertige Schuhe und Leisten stehen; auf einem andern Denkmal er-

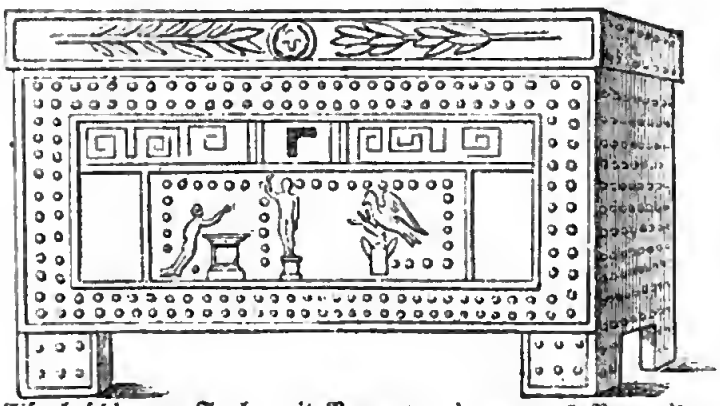
blicken wir den mit allerlei Stahlwaren angefüllten Aushängeschrank eines Messerschmieds. Diese Schränke waren offenbar von einfachem Holz, mit Doppelthüren versehen, welche bisweilen zum Zusammenklappen eingerichtet sind; von kostbarer Ausstattung derselben erfahren wir nichts, auch werden Schränke niemals unter dem wertvolleren Hausrat erwähnt, wie das mit Stühlen, Betten, Tischen u. dgl. sonst oft der Fall ist. Daß sie überhaupt nicht sehr häufig waren, lehren uns die Ausgrabungen in Pompeji, wo man nur sehr selten auf Reste hölzerner Schränke gestoßen ist; man begnügte sich in vielen Fällen, eine Nische in der Wand mit einigen Bretterlagen zu versehen, und Spuren derartiger Wandschränke sind oft anzutreffen.

Jedenfalls waren die niedrigen mit Deckel versehenen Truhen oder Kästen bei Griechen und Römern viel verbreiteter. Man pflegte dergleichen im Schlafgemach aufzustellen und darin Geld, Schmuck, Kleider u. a. m. aufzubewahren; bei den Römern stand die schwere, eisenbeschlagene oder ganz von Eisen gefertigte Geldkiste in der Regel am Eingang des Tablinums. Diese Kästen waren oft von sehr beträchtlicher Größe und zierlicher Arbeit. Das älteste und zugleich berühmteste Beispiel einer solchen schöngearbeiteten Truhe ist die später in Olympia aufbewahrte sogen. „Lade des Kypselos", welche mit zahlreichen Reliefs in Holz und Elfenbein geschmückt war. Die auf Vasenbildern sich findenden Abbildungen von derartigen Kästen sind freilich durchaus einfach in Tischlerarbeit hergestellt, wie z. B. die unter Fig. 27 abgebildete, welche den Kasten vorstellt, in den Danae mit dem kleinen Perseus eingeschlossen werden soll; immerhin sehen wir auch hier geschnitzte Tierkrallen als Füße und die Bretter der Truhe sind mit Sternen bemalt. (Vgl. auch unten Fig. 76, Abbild. a.) Größere Kasten, welche teils Geldkasten gewesen sein, teils auch anderweitigen Zwecken gedient haben mögen, haben sich ganz oder teilweise noch in mehreren Exemplaren in Pompeji vorgefunden; dieselben bestanden zum größten Teil aus Holz waren aber meist mit Eisen beschlagen und mit Bronzeorna-

Fig. 27.

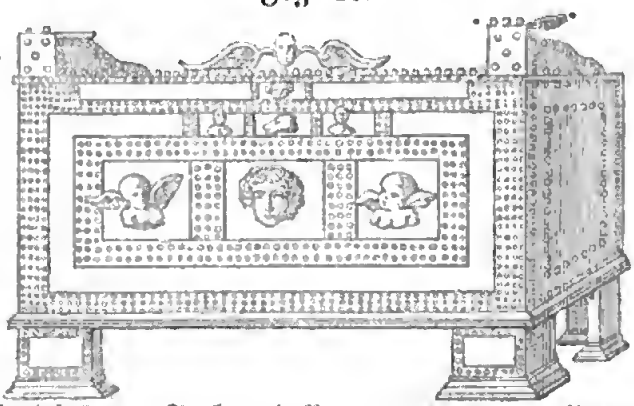
Hölzerner Kaſten, von einem griechiſchen Vaſenbilde.

Fig. 28.



Eiſenbeſchlagene Truhe mit Bronzeverzierung aus Pompeji.

Fig. 29.



Eiſenbeſchlagene Truhe mit Bronzeverzierung aus Pompeji.

menten aller Art, Reliefs, Köpfen u. dgl. verziert, nicht ſelten in außerordentlich feiner und zierlicher Arbeit, wie z. B. die hier Fig. 28 und 29 abgebildeten Truhen zeigen, an denen man ſieht, daß die Nagelung das Hauptmotiv für die Dekoration dieſer auf Solidität berechneten Truhen abgiebt. Dieſelben ſtanden auf einem niedrigen genauerten Unterſatz und waren durch ſtarke Nägel an denſelben befeſtigt. Die Scharniere der Deckel machte man eigentümlicherweiſe nicht von Metall, ſondern aus Knochenröhren. —

Damit ſind die weſentlichſten Mobilien des antiken

Hausrates erschöpft. Was man zum Waschen, zur Heizung, Beleuchtung u. s. w. brauchte, fällt größtenteils unter den Begriff der Geräte, zu denen wir nunmehr übergehen.

III. Geräte.

Es ist ein sehr umfangreiches Gebiet des antiken Kunstgewerbes, welches wir hiermit betreten. So bescheiden, wenigstens hinsichtlich der Zahl und Form der Gegenstände, das eigentliche Mobiliar des antiken Haushalts sich gegenüber einer modernen Einrichtung darstellt, so reichhaltig ist der Hausrat der Alten an Gefäßen und Geräten für die mannigfaltigsten Zwecke des täglichen Lebens, so unerschöpflich die Phantasie des kunstreichen Handwerkers im Auffinden neuer Formen und Verzierungen derselben, so vielseitig das Material, in welchem dieselben hergestellt wurden. Gerade hier sprudelt der Born der hellenischen Formenschönheit in nie versiegender Fülle; hier ist es ganz besonders, wo das moderne Kunstgewerbe sich seine meisten und segensreichsten Anregungen holt und seit den Zeiten der Renaissance geholt hat, mit solchem Erfolge, daß man heutzutage selbst im bescheidenen Haushalt auf Schritt und Tritt Formen und Ornamenten des antiken Kunstgewerbes begegnet, wenn auch leider noch oft genug in mißverstandener oder stilwidriger Anwendung.

Bei der unendlichen Fülle von Gegenständen, mit denen wir es hier zu thun haben, empfiehlt es sich, den Stoff in einzelne Unterabteilungen zu zerlegen. Wir beginnen mit den zur Beleuchtung dienenden Geräten.

1) Beleuchtungsgeräte.

Recht besonders scharf tritt hier der Gegensatz hervor zwischen der nach der praktisch-technischen Seite hin großen Unvollkommenheit der Gegenstände, mit denen die Alten ihre Wohnungen erleuchteten, und der kunstreichen Ausstattung, welche sie denselben zu verleihen wußten. Uns thut heutzutage das schlechteste Petroleumlämpchen bessere Dienste, als all die ver-

schiedenen Beleuchtungsmittel, über welche die Alten verfügten; dafür erreicht aber das moderne Kunstgewerbe mit allen seinen technischen Hilfsmitteln nur selten die ebenso zweckmäßige als stilentsprechende Form und Dekoration, welche die Alten ihren primitiven Beleuchtungsgeräten gegeben haben.

Die Alten bedienten sich zur Beleuchtung im wesentlichen der folgenden Mittel: 1) tragbarer Fackeln, meist bestehend aus zusammengebundenen, mit Harz oder Pech getränkten Fichtenstäben; 2) feststehender Leuchtpfannen, welche mit Kienspänen und Pech gefüllt waren; 3) aus Wachs oder Talg gefertigter Kerzen, die bald einzeln, bald zu Bündeln vereinigt gebrannt wurden; 4) der Öllampen mit Docht. Unter diesen ist die in der eigentlich klassischen Zeit weitaus am meisten verbreitete und für den Haushalt auch am besten geeignete Beleuchtungsart die mittelst Öllampen; die Kerzen, welche nach unsern Begriffen sich besser als die stets rauchenden Öllämpchen zur Beleuchtung geeignet hätten, kamen allem Anschein nach, wenigstens in der römischen Zeit, nur im Haushalt der Ärmeren zur Verwendung. Offenbar verstand man sich noch nicht recht auf Herstellung derselben, und von der Qualität der modernen müssen die alten Kerzen sehr weit entfernt gewesen sein. In Italien haben dieselben freilich längere Zeit hindurch, wie es scheint, ein wichtigeres Beleuchtungsmaterial gebildet, als das Brennöl; der späterhin überhaupt auf Ständer für Lampen übertragene Name „Kandelaber" (von candela, die Kerze) ist ursprünglich nur dem Kerzenhalter eigen. Fackeln sind für das Hausinnere nicht gut geeignet und wurden in der historischen Zeit fast nur auf der Straße bei nächtlichen Ausgängen oder Aufzügen benutzt; und die Leuchtpfannen sind wegen ihrer starken Dampfentwickelung und schnellen Verbrauchs des Brennmaterials mehr für vorübergehende Beleuchtung öffentlicher Plätze oder für sakrale Zwecke u. dgl. passend als für den privaten Gebrauch. Immerhin müssen wir neben den eigentlichen Lampen auch die anderen Arten der Beleuchtung betrachten, weil dieselben fast durchweg

Gelegenheit zu künstlerischer Ausbildung und Verzierung der dazu benutzten Geräte gegeben haben. Verhältnismäßig am wenigsten gilt dies von den beiden ersten der genannten Arten.

I. Die Fackeln bestanden aus langen, dünn gespaltenen Stäben von Fichtenholz oder Weinrebe, zusammengehalten und umwunden mit Bändern aus Bast, Schilf oder dergl. Hier kam vielfach gar kein Gerät in Anwendung, indem man die Fackel an dem stockartig gestalteten unteren Ende trug. In älterer Zeit, als man weder Kerzen noch Öllampen hatte, bediente man sich allerdings auch der Fackeln zur Beleuchtung der Wohnräume, und da waren denn natürlich Vorrichtungen zum Halten derselben notwendig. Nun kannte das Altertum zwar offenbar jene wundervoll gearbeiteten Fackelhalter nicht, wie sie die Renaissancekunst an den Häusern angebracht hat, deren prächtige Schmiedearbeit heute noch in mittelitalienischen Städten das Entzücken des kunstverständigen Touristen bildet; daß aber selbst in jenen frühen Zeiten, da man Fackeln zur Hausbeleuchtung verwandte, bisweilen eine kunstreiche Ausstattung der Befestigungsvorrichtungen dafür vorhanden war, das darf man aus der Beschreibung schließen, welche uns Homer von der Beleuchtung im Palast des Alkinoos giebt. Allerdings läßt der Dichter hier höchst wahrscheinlich seiner Phantasie etwas die Zügel schießen, wenn er von goldenen Jünglingen, einem Werk des Hephästos selbst, erzählt, welche die Fackeln in Händen hielten; indessen finden dieselben doch ihre Analogieen in der orientalischen Kunst, und wenn es auch fraglich erscheinen mag, ob Homer selbst derartige Werke jemals in Wirklichkeit ausgeführt gesehen hat, so ist doch eine Reminiscenz an Berichte, welche über solche Prunkgeräte im Haushalt der asiatischen Despoten nach Kleinasien gekommen sein mögen, in hohem Grade wahrscheinlich

Eine andere Art Fackel war der sogenannte Phanos, bei dem die mit Pech oder Harz getränkten, durch Bänder eng miteinander verbundenen Holzstäbe in einer metallenen Hülse steckten, welche unten einen Griff und oberhalb derselben eine meist nach

oben offene Schale hatte, die die Hand des Fackelträgers vor herunterfallenden brennenden Holzstückchen oder herabträufelndem Pech schützte. Bisweilen ist die Schale, was allerdings weniger praktisch erscheint, mit der konvexen Seite nach oben gekehrt; und griechische Vasenbilder zeigen Fackeln, bei denen solche Schalen in zwei- bis dreimaliger Wiederholung von verschiedener Größe erscheinen, wobei neben dem praktischen Zweck auch eine Verzierung des Fackelhalters beabsichtigt war. — Für solche Phanoi gab es offenbar auch Gestelle, auf welchen man dieselben befestigen oder, wenn der Griff mit breitem, fußartigem Ende versehen war, einfach hinstellen konnte; die Vermutung freilich, daß die bekannte Dresdener Dreifußbasis als Postament für einen solchen Phanos gedient habe, ist sicherlich nicht gerechtfertigt. Im übrigen ist es leicht möglich, daß manche Geräte, welche wir im folgenden als Kerzenhalter oder Kandelaber namhaft machen werden, auch als Träger für derartige Fackeln gedient haben können.

II. Feuerbecken bilden neben den Fackeln wahrscheinlich das einzige Beleuchtungsgerät der homerischen Zeit; wenigstens findet sich in den homerischen Gedichten nur eine einzige Stelle, welche allenfalls auf Bekanntschaft jener Zeit mit Öllampen gedeutet werden könnte, und auch diese läßt ohne Zwang eine andere Deutung zu. Diese mit Kienspänen gefüllten Leuchtpfannen müssen jedenfalls auf hohen Untersätzen gestanden haben; doch wird uns über die Beschaffenheit derselben aus jener Zeit nichts überliefert. Auf späteren griechischen Denkmälern kommen derartige Geräte nur selten vor; auf einem Vasenbilde älteren Stiles ist ein Altar mit Stufenunterbau abgebildet, auf dem ein, durch ein Volutenornament als Untersatz getragenes Becken angebracht ist, welches höchstwahrscheinlich als Feuerbecken gedient hat, wenn auch hier der sakrale Zweck des Opfers vielleicht mehr in Betracht kam, als der der Beleuchtung. Indessen haben wir uns doch die Leuchtpfannen meistens in solcher Art ausgeführt zu denken, sobald für dieselben nicht hohe Kandelaber zur An-

wendung kamen. Diese Kandelaber unterscheiden sich beträchtlich von jenen leichten bronzenen Leuchtern, welche zum Tragen von Kerzen oder Lampen bestimmt waren und von denen weiter unten die Rede sein wird; sie müssen ebenso bestimmt unterschieden werden von den ihnen in Form und Ausstattung sehr verwandten Weihrauchbecken, über die später gehandelt werden wird, die jedoch in der Regel wesentlich kleiner sind. Vielmehr sind diese Marmorkandelaber, denen wir nicht nur auf Bildwerken begegnen, sondern von denen sich auch verschiedene Prachtexemplare in reichster Skulpturarbeit erhalten haben, schon an sich durch ihre bedeutende Höhe und Schwere ausgezeichnet; sie sind zwei, drei Meter und darüber hoch und in so massigen Formen gehalten, daß sie weder für Kerzen noch für Lampen als Träger gedient haben können, weil sonst der Gegensatz zwischen dem Träger und dem Getragenen ein Mißverhältnis ergeben haben würde, es müßten denn Lampen von sehr beträchtlicher Größe und mit einer größeren Anzahl von Dochten darauf gestellt worden sein. Höchst wahrscheinlich aber war die Bestimmung dieser, sicherlich größtenteils Kultuszwecken geweihten und entweder im Tempelinnern zu den Seiten eines Götterbildes oder in Tempelvorhöfen u. dgl. aufgestellten Kandelaber die, daß auf die obere Plattform derselben Leuchtpfannen gestellt wurden, in denen ein starkes und weithin leuchtendes Feuer unterhalten wurde.

Wir geben hier drei Beispiele derartiger Marmorkandelaber: der eine, bekannt unter dem Namen des barberinischen Kandelabers, befindet sich im Vatikan, die beiden anderen, als Gegenstücke gearbeiteten im Museum zu Neapel. Aufbau und Ornament derselben, wie auch der meisten anderen derartigen Marmorkandelaber zeigen ihre sakrale Bestimmung. Die Basis ist einem Altar nachgebildet und in der Regel dreiseitig. Am barberinischen Kandelaber (Fig. 30) zieren dazu noch Götterfiguren in altertümlichem Stile die drei Seiten des Postaments, dessen untere Basis an den Ecken mit Löwenfüßen dekoriert ist, während an

Fig. 30.

Barberiniſcher Marmorkandelaber im Vatikan.

den Ecken des bekrönenden Geſimſes phantaſtiſche Tierköpfe abgebildet ſind. Der eigentliche Körper des Kandelabers ſelbſt iſt aus Motiven des vom korinthiſchen Kapitäl her bekannten Akanthusblattes gebildet, indem drei große daraus ſich zuſammenſetzende Blumenkelche, von kleineren unterbrochen und am oberen Abſchluß mit einem architektoniſchen Ornament verſehen, einer aus dem andern ſich hervorheben. Umgekehrte Akanthuskelche bilden die Vermittelung zwiſchen Baſis und Schaft des Kandelabers, während der obere Aufſatz, welcher zur Aufnahme des Feuerbeckens beſtimmt iſt, den Charakter einer flachen, auf tiefumgebogenen Blättern ruhenden Schale trägt. Die hier gebrauchten Formen des Akanthuskelches ſind für ſolche Marmorkandelaber mit ganz beſonderer Vorliebe angewandt worden; man möchte glauben, daß man darin eine künſtleriſche Nachbildung oder Umgeſtaltung jener Fackelform zu ſehen hat, bei welcher der Schaft der Fackel durch mehrfach ſich wiederholende, in Abſtänden voneinander angebrachte flache Schalen verziert

Fig. 31.

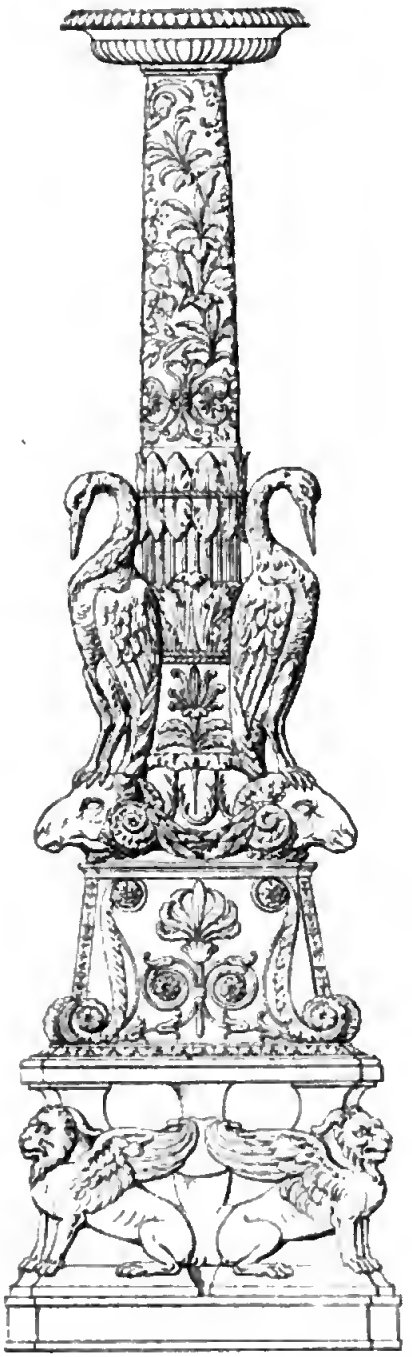
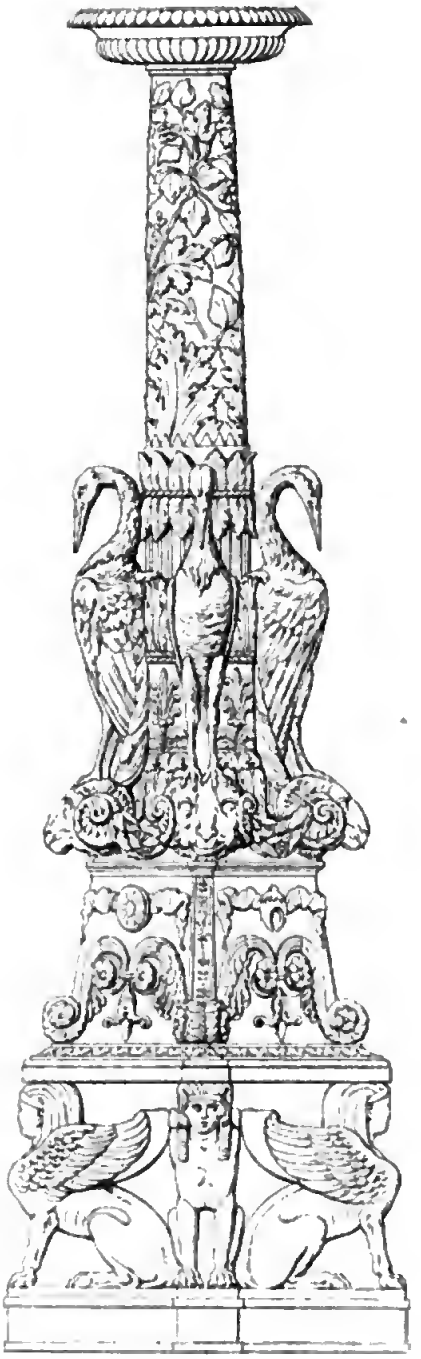


Fig. 32.



Marmorkandelaber im Muſeo nazionale zu Neapel.

war. — Weniger hervor tritt der ſakrale Schmuck in den Ornamenten der beiden neapolitaniſchen Kandelaber (Fig. 31 u. 32). Der Aufbau derſelben iſt in hohem Grade kunſtvoll. Auf drei-

seitiger niedriger Basis ruhen drei sitzende Flügeltiere, beim einen Sphinxe mit ägyptischem Kopftypus, beim anderen phantastische Ungeheuer mit Löwenleib, Flügeln und Hörnern. Auf den Köpfen dieser Träger erhebt sich ein reich ornamentiertes dreiseitiges Postament, auf welchem der Kandelaberschaft aufsteigt im Charakter einer schlanken Säule, die unterhalb mit Palmetten dekoriert, weiterhin durch Riefelung und Akanthusblätter, in ihrem Hauptteile aber mit reichem Ranken- und Blattwerk in natürlichen Formen geschmückt ist. Widderköpfe, entsprechend den drei Ecken des Postamentes, vermitteln den Übergang von der breiteren Basis zur schmäleren Säule, wozu noch schlanke, langhalsige Vögel kommen, welche auf diesen Köpfen stehend in höchst anmutiger Weise die Verjüngung der Säule gegenüber dem schwereren Unterbau mehr allmählich erscheinen lassen. Ein schalenartiges Becken bildet auch hier den oberen Abschluß.

III. Die antiken Kerzen scheinen insofern den Fackeln nahe verwandt gewesen zu sein, als sie vielfach aus starken, mit Wachs getränkten Binsendochten bestanden, welche zusammengeflochten wurden. In dieser Form müssen sie, wie die Denkmäler erweisen, bereits den Griechen bekannt gewesen sein, während allerdings der hauptsächliche Gebrauch der Kerzen erst der etruskisch-römischen Zeit anzugehören scheint; hier finden wir auch Kerzen, welche wenigstens äußerlich durchaus den unsrigen gleichen. Für dieses Beleuchtungsmaterial waren von vornherein Geräte, in welchen die Kerzen gehalten und hingestellt werden konnten, unbedingt erforderlich. Abbildungen und noch erhaltene Denkmäler lehren uns, daß man dafür auch bereits eine große Auswahl an Geräten besaß. Die einfachsten gleichen beinahe unseren schlichten Küchenleuchtern; so hat man unter römischen Funden in der Champagne zwei Thonleuchter gefunden, von denen der eine aus einer ziemlich flachen Schale mit Henkel besteht, in deren Mitte sich eine Spitze zur Befestigung des Lichtes befindet; der andere ist ebenfalls als gehenkelte Schale gebildet, jedoch etwas tiefer, und in der Mitte ist ein kleiner hohler Cylinder

zur Aufnahme der Kerze (eine Dülle) angebracht, dessen Mantel an drei Stellen durchbrochen ist, damit sich die herabgebrannte Kerze leichter herausnehmen und das herabgeträufelte Wachs bequem entfernen ließe. Auch Bronzeleuchter, welche eine tiefe Dülle mit einer darin angebrachten messerklingenartigen Spitze haben, kommen in einfacher Form vor. — Andere gleichen wiederum mehr unseren eleganten Stubenleuchtern; in Pompeji haben sich derartige Exemplare in Bronze gefunden, von mannigfaltigen, zum Teil phantastischen Formen: so z. B. einer, bei welchem auf drei als Füßen dienenden Löwenklauen eine einfach ornamentierte Scheibe ruht, aus welcher sich der kurze und ziemlich schwere Leuchterschaft erhebt, mit dem Untersatz durch einen nach unten geöffneten Blattkelch vermittelt; die zur Aufnahme einer starken Kerze geeignete Dülle hat die Form eines Korbes. Überhaupt sind für gewöhnliche Leuchter diese beiden Arten der Befestigung die verbreitetsten: entweder eine scharfe Spitze, auf welche man die Kerze aufspießt, oder eine cylindrische Dülle.

Die bisher beschriebenen Leuchterformen waren dafür bestimmt, auf einen Tisch oder sonst an einen erhöhten Platz gestellt zu werden; daneben kommen aber auch Geräte vor, welche auf den Boden zu stellen, also bedeutend höher waren, als jene: es sind dies die eigentlichen Kandelaber, von denen die zu Lampenträgern dienenden erst Form und Benennung entlehnt haben. Beispiele solcher Kerzenträger finden sich bereits auf griechischen Vasenbildern: schlanke Schäfte kanneliert und sonst noch anderweitig verziert, auf drei Tierklauen mit Arabeskenverzierung ruhend, während oben eine breite Schale zur Aufnahme des Lichtes und des herabträufelnden Wachses dient. Erhalten hat sich freilich von solchem Gerät in Griechenland selbst so gut wie nichts; es ist auch sehr wahrscheinlich, daß diejenigen Leuchter, die man dort besaß, großenteils nicht einheimische Arbeit, sondern etruskisches Fabrikat waren; wir haben ja schon früher gesehen (vgl. Bd. I, S. 173), daß etruskische Bronzewaren in Athen selbst zur Zeit der höchsten Kunstblüte

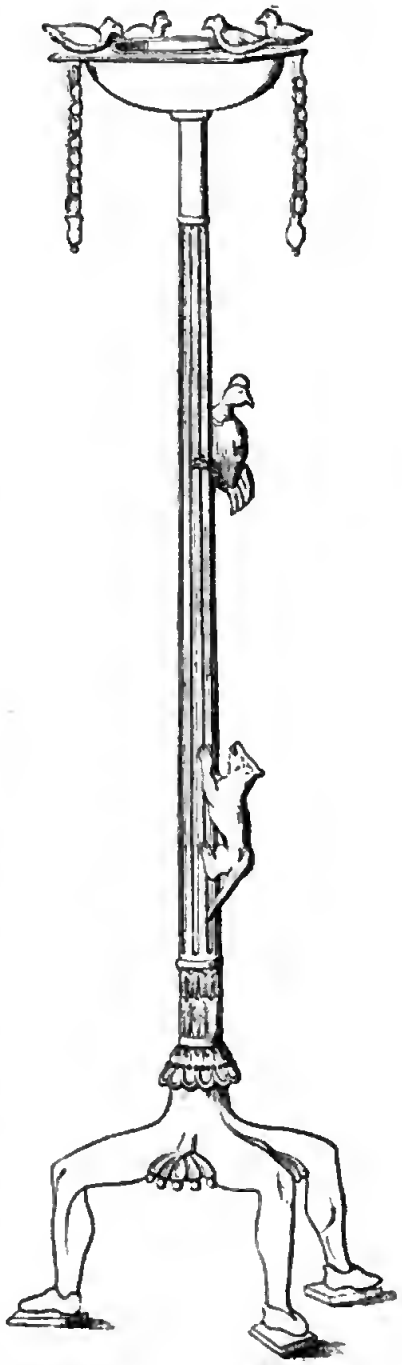
jehr beliebt waren, und wir wiſſen andererſeits aus den Funden, daß das etruskiſche Kunſthandwerk gerade auf dieſem Gebiete außerordentlich fruchtbar und reich an Erfindungsgabe war. Die Ausgrabungen in etruskiſchen Gräbern haben eine große Menge von Kandelabern zu Tage gefördert (beſonders reich daran iſt das Muſeo Gregoriano des Vatikans), welche dem bei weitem größten Teile nach, und die älteren ohne Ausnahme, nicht Lampenträger, ſondern Kerzenträger ſind, im Gegenſatz zu den in Pompeji und Herkulanum gefundenen, welche faſt durchweg zur Aufſtellung von Lampen beſtimmt waren. Die etruskiſchen Kandelaber gehen daher oben ſehr oft in drei oder vier Spitzen aus, an welche Kerzen angeheftet wurden; dieſe Art der Befeſtigung lehrt uns ein in einem etruskiſchen Grabgemälde dargeſtellter Kandelaber, welcher aus einem auf drei, mit kleinen Baſen verſehenen Tierklauen ruhenden, mehr als mannshohen Schaft beſteht; von der oberſten Spitze desſelben gehen drei ſchlanke, gebogene Vogelhälſe aus, auf deren Schnäbel drei Kerzen nicht wie in einer Dülle aufgeſteckt, ſondern in der Mitte aufgeheftet ſind (vgl. Fig. 33); eine eigentümliche Form, die zwar wegen des Fehlens von Hülſe und Schale zum Auffangen des abträufelnden Wachſes nicht gerade praktiſch erſcheint, aber, wie die noch vorhandenen Exemplare etruskiſcher Leuchter zeigen, ſehr verbreitet war.

Fig. 33.

Kandelaber von einem etruskiſchen Wandgemälde.

Über die Form dieſer etruskiſchen Kandelaber, für welche wir hier unter Fig. 34 ein freilich nur in einigen Punkten zu-

Fig. 34.



Etruskischer bronzener Kandelaber.

treffendes Beispiel geben, ist im Anschluß an die feinen stilistischen Bemerkungen von Friederichs*) vornehmlich folgendes anzuführen: „Der Schaft ruht auf drei Tierbeinen, deren Linie nicht bloß durch ihre graziöse Bewegung erfreut, sondern auch die Vorstellung thätiger Kräfte hervorruft, als übten die Füße, wie von innerer Lebenskraft beseelt, eine Gegenwirkung aus gegen die Last des Schaftes. Sie werden zwar niedergedrückt mit ihrem oberen Teil, verlieren aber doch nicht die Elasticität, den Schaft mit neuer Aufwärtsschwingung leicht und frei emporzuheben.“ In dem hier abgebildeten Exemplar sind an Stelle der Tierfüße Menschenbeine getreten, ein, wie schon oben bemerkt, nicht gerade glücklicher Ersatz. Auch fehlt hier die Verbindung, welche sonst in den schöneren Exemplaren zwischen Füßen und Schaft durch darüber gelegte Blätter vermittelt wird; und während sonst meist eine mit der Spitze nach unten zeigende, in schräger Richtung hingestreckte Palmette als zwischen den Füßen befindliches Ornament den Ablauf der Säule markiert, sehen wir hier an deren Statt ein ziemlich bedeutungsloses Zwischenglied eingeschoben. Der Schaft beginnt meist mit Kelchblättern mit überhängender Spitze, welche auf

*) A. a. O. S. 170. Fig.

seine Entwickelung vorbereiten; diesen schließen sich dann, in schöner Entwickelung vom Dickeren zum Dünneren fortschreitend, wieder Blattornamente an, welche aber ganz verschieden von jenen sich glatt, schuppenartig an den Schaft anlegen. „Es ist offenbar, daß bei der Erfindung dieses Gerätes an die Analogie eines Rohrstengels gedacht ist, der sich ja ähnlich aus Blätterumgebung schlank entwickelt; jedenfalls handelt es sich aber nicht, wie bei den späteren Kandelabern, um genaue Imitation eines Motivs der Natur, sondern es bleibt bei Anklängen und Analogieen. Und namentlich der ununterbrochen aufstrebende und kannelierte Schaft — nur weniger schöne Exemplare haben eine Unterbrechung und sind unkanneliert — hebt das Gerät aus der Abhängigkeit vom Vorbilde der Natur heraus." Der Schaft, welcher sich meist gleich der Säule allmählich verjüngt, ist auch an dem hier mitgeteilten Exemplar kanneliert; hingegen ist das Ornament der Basis abweichend gestaltet. — Am oberen Ende des Schaftes pflegen dann die vorhin erwähnten drei vorspringenden Haken angebracht zu sein, an welche die Wachskerzen aufgespießt wurden; unterhalb derselben bemerkt man häufig eine Scheibe mit einem nach unten vorstehenden Rand, welche etwas nach unten gewölbt ist und jedenfalls dazu dient, die Hand, welche den Kandelaber hier anfaßte und forttrug, vor dem abfließenden Wachs zu schützen. Zwischen diesen Haken ist fast immer ein Figürchen angebracht, welches ebenso eine zierliche Bekrönung von ornamentaler Bedeutung abgab, als es zugleich eine Handhabe war, an welcher der Kandelaber, wenn die Kerzen nicht brannten, getragen werden konnte; denn diese Figürchen haben oft abstehende Arme, so daß sie sich bequem fassen ließen. An Stelle der Kerzenhaken tritt bei unserem Exemplar eine flache Schale, welche als Tülle dient, indem auf dem Boden derselben in der Mitte eine Spitze angebracht war, auf welche man die Kerze aufsteckte. Um den Rand dieser Schale sitzen Tauben; am Schaft klettert ein Huhn hinauf, verfolgt von einem Marder, — ein Motiv, welches die

etruskischen Künstler sehr häufig an den Kandelabern zur Belebung des Stammes angebracht haben, wie sie denn überhaupt die Verwendung solcher kleiner Figürchen an ihren Geräten außerordentlich lieben. So haben sie namentlich gern die menschliche Figur für einen Teil des Schaftes selbst gesetzt; männliche oder weibliche, aufrechtstehende oder sitzende Figürchen tragen den Leuchterschaft, bald streng komponiert wie Karyatiden in ruhiger Haltung, bald in lustig bewegter, tanzender Stellung ihn leicht und graziös auf dem Kopfe balancierend. Ja es kommt vor, daß die gerade senkrechte Linie des ganzen Gerätes plötzlich durchbrochen und der untere vom oberen Teil ganz geschieden wird, indem eine auf dem dreifüßigen Postament stehende menschliche Figur in der einen seitwärts gerichteten Hand den schlanken Schaft mit den Kerzenhaken emporhält, so daß die Linie des eigentlichen Kandelabers nicht in die Mitte der Basis, sondern seitlich von derselben zu liegen kommt.

Es gab endlich auch Kerzenhalter, welche fackelartig gestaltet waren, und die Kunst hat dies hinwiederum zu einigen anmutigen Motiven benutzt. So fand man auf dem Esquilin zwei silberne Armleuchter, welche die Form eines mit einem Armband geschmückten Unterarmes haben, dessen geschlossene Faust eine cylindrische Röhre hält; es waren das Kerzenhalter, welche jedenfalls als Wandleuchter dienten, wie wir deren ja auch noch haben. Die hier unter Fig. 35 abgebildete pompejanische Bronze stellt einen Knaben vor, welcher in seiner Linken ein (unvollständig erhaltenes) Füllhorn, in der erhobenen Rechten eine Fackel trägt; diese Fackel ist zur Aufnahme einer Kerze eingerichtet, indem in der ihren Abschluß bildenden Lotosblüte in der Mitte eine an der Seite aufgeschlitzte Röhre oder Tülle angebracht ist, in welche die Kerze gesteckt wurde. Wahrscheinlich kamen zum Tragen größerer Kerzen auch in Wirklichkeit derartige fackelähnliche Halter vor, wie der hier dargestellte.

IV. Die Lampen sind die in der historischen Zeit bei weitem am meisten verbreiteten Beleuchtungsgeräte der Alten.

So mannigfaltig Material und Ausstattung derselben ist, so beruhen sie doch alle auf der gleichen mangelhaften Konstruktion; mangelhaft, insofern das Fehlen eines Glascylinders schuld war, daß jede antike Lampe ganz ebenso wie die noch vor kurzem bei uns gebräuchlichen Küchenlämpchen oder wie die heute noch in Rom üblichen und den Fremden mehr durch ihre antike Form, als durch ihre Leuchtkraft erfreuenden Messinglampen, rauchen mußte, und zwar um so stärker, je weiter man zur Erzielung einer helleren Flamme den Docht hervorzog. Die Alten halfen diesem Übelstande dadurch einigermaßen ab, daß sie eine sehr große Zahl von Lampen, resp. Dochten zur Beleuchtung verwandten.

Fig. 35.

Fackelhaltender Knabe, Bronzestatuette aus Pompeji als Kerzenhalter.

Grundlage der Konstruktion ist ein meist flacher Ölbehälter, in welchen das Öl durch ein an seiner oberen Fläche angebrachtes Loch eingegossen wird (hierfür hatte man besondere Ölkännchen mit spitzer Schnauze), und die aus dem Ölbehälter etwas vorspringende Dochtschnauze (Tülle). Das zum Eingießen des Öles bestimmte Loch hatte häufig einen besonderen Deckel, durch welchen es verschlossen werden konnte; zuweilen befindet sich in der Nähe noch eine zweite Öffnung, dazu bestimmt, entweder den

Docht vermittelst einer Nadel vor- und zurückzuschieben, oder um den nötigen Luftdruck zu vermitteln, falls die Öffnung durch einen Deckel verschlossen war. Die Lampen mit einem Docht sind die häufigsten; daneben finden sich welche mit zwei, drei und mehr Dochten, bis zu zwölf und zwanzig; namentlich die zum Aufhängen bestimmten, kronleuchterartigen (vgl. Bd. I, S. 180 Fig. 107) haben meist eine sehr beträchtliche Anzahl von Tüllen. Lampen, welche dazu bestimmt waren, ein für allemal an demselben Platze stehen zu bleiben, hatten keinen Henkel; hingegen wird ein solcher, meist ein einfacher ringartiger Griff, an denjenigen Exemplaren angebracht, welche bequem getragen werden sollten; außerdem kommen Lampen zum Aufhängen vor, welche mit zwei oder drei in kleinen Ösen befestigten Kettchen versehen sind.

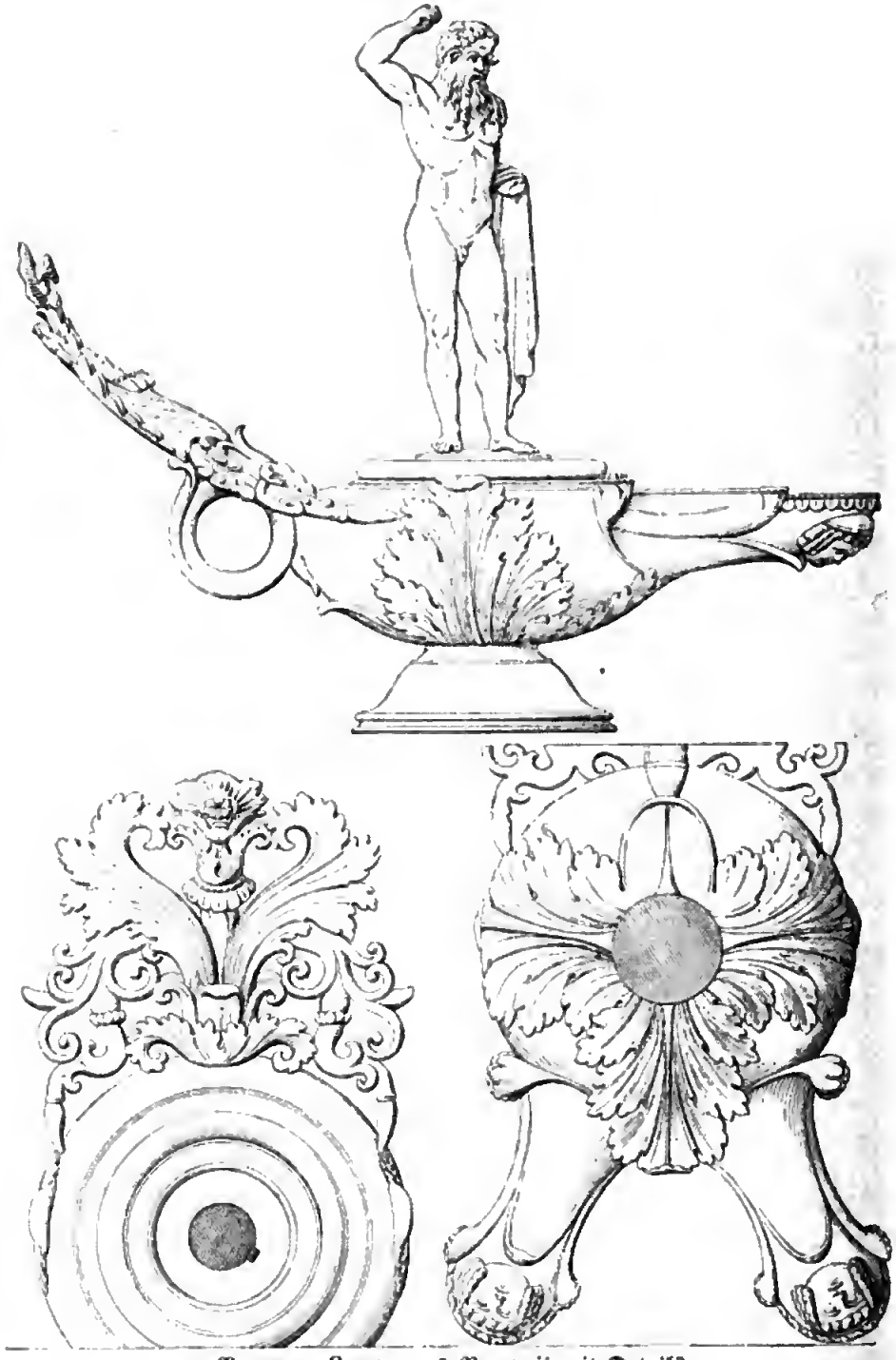
Innerhalb dieser einfachen Grundform herrscht nun aber eine außerordentlich große Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Lampen, welche teils durch die Art ihrer Bestimmung, teils auch durch das dafür benutzte Material beeinflußt wird. Das bei weitem gewöhnlichste Material ist Thon, sodann Bronze. Daneben gab es auch Lampen aus Gold oder Silber, aus Eisen oder Blei, ja selbst aus Glas oder Alabaster, und es sind uns auch von allen solchen Beispiele erhalten; aber auf alle Fälle waren derartige Materialien ungewöhnlich. Von den Thonlampen, deren viele Tausende, doch meist erst den drei ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung angehörig, auf uns gekommen sind, ist die Mehrzahl außerordentlich einfach, jedoch nur selten ganz ohne Dekoration gelassen. Waren selbst Henkel und Schnauze ohne jede Verzierung, so pflegte man doch der oberen Fläche des flachen, meist runden oder ovalen, selten eckigen Ölbehälters irgend eine kleine ornamentale oder figürliche Reliefverzierung einzupressen (vgl. Bd. I, S. 87). In den meisten Fällen sind diese flachen Reliefs, deren Darstellungen den verschiedensten Gebieten der Mythologie und des antiken Lebens entnommen sind, allerdings ohne jeden Kunstwert, flüchtige,

zum Teil sogar recht rohe Arbeiten; doch finden sich darunter auch Darstellungen, welche ersichtlich auf gute Vorbilder zurückgehen, und besondere Beachtung verdienen diejenigen, in welchen das durch die Konstruktion der Lampe gebotene Loch an der Oberfläche des Ölbehälters in geschickter Weise in die Komposition des Reliefs mit hineingezogen ist. So stellt z. B. ein Thonlampen-Relief eine Gruppe von Satyrn vor, welche damit beschäftigt sind, eine Dionysosherme aufzurichten und in ein dafür gegrabenes Loch im Erdboden einzulassen; dies Loch ist denn zugleich das zum Eingießen des Öles dienende. Häufig ist ferner die Verwendung einer Maske mit großer Mundöffnung, auch in der Weise, daß der Mund der Maske den Docht aufnimmt; auch an allerlei anderen kleinen Scherzen fehlt es nicht, wie wenn z. B. an einer bronzenen Lampe dicht bei der Schnauze ein kleines Mäuschen kriecht, welches anscheinend an dem fetten Docht zu knabbern im Begriff steht. — Auch die Verzierungen der Henkel sind bereits an den Thonlampen nicht selten recht anmutig, namentlich wenn Pflanzenmotive, große Akanthusblätter, Palmetten, Ranken u. dgl. dafür benutzt sind. Hingegen ist es mehr originell als schön, wenn die Form der Lampe ganz und gar aus dem Charakter ihrer eigentlichen Bestimmung herausfällt und irgend einen beliebigen Gegenstand nachahmt, so z. B. wenn ein auf einer Kline gelagerter Eros, ganz plastisch als Rundbild ausgearbeitet, den Ölbehälter für die Lampe abgiebt, oder wenn letzterer die Form eines Schuhes mit Riemenwerk, eines Fußes mit der Sandale, eines Bootes u. dgl. m. erhält. Es sind das Spielereien, wie sie vielfach vorkommen, die aber im Grunde auf Geschmacksverirrung beruhen.

Die uns erhaltenen Bronzelampen sind ebenfalls größtenteils römischen Ursprungs, griechische und etruskische sind äußerst selten; wir erwähnten schon, daß die Etrusker sich vielmehr der Kerzen, als der Ollampen bedient haben. In bezug auf die Form unterscheiden sich die bronzenen Lampen wenig von den thönernen; nur die besten und besonders reich ausgestatteten

Exemplare sind graziöser gestaltet. Denn während die Thonlampen ohne Fuß gemacht zu sein und auf der abgeplatteten Unterseite des Ölbehälters zu stehen pflegen, erhalten jene häufig einen mehr oder weniger eleganten, hübsch profilierten Fuß; auch die Griffe sind, da das Material feinere Ausarbeitung und größere Leichtigkeit der Form gestattet, als der Thon, manchmal in sehr anmutigen Linien geschwungen oder enden in zierlich ziselierte Tierköpfe. Immerhin jedoch ist dergleichen nicht häufig; auch die mit Masken verzierten Lampen, denen wir unter den thönernen öfters begegnen, sind in Bronze verhältnismäßig selten, wie denn überhaupt die Bronzelampen im allgemeinen an bildlichen Verzierungen weit ärmer sind, als die thönernen. Figürlicher Schmuck kommt selbst an den besseren Exemplaren am eigentlichen Lampenkörper nur spärlich vor; häufiger ist der Deckel des Gießloches mit plastischen Rundfigürchen verziert, welche auf dem Deckel wie auf einem Postamente stehen und zugleich als Griffe zum Aufheben desselben dienen und denen bisweilen auch das Kettchen in die Hand gegeben wird, an welchem das zum Heraus- oder Hereinschieben des Dochtes bestimmte Häkchen befestigt ist. Ein Beispiel einer einfach und doch geschmackvoll dekorierten Bronzelampe giebt Fig. 36—38, wo neben der Seitenansicht der ganzen Lampe auch Details vom Griff von der Oberfläche und von der Ornamentation des untern Teiles des Ölbehälters mitgeteilt sind. Wir sehen, daß die Verzierung des eigentlichen Lampenkörpers, abgesehen von den die beiden Schnauzen unterhalb dekorierenden Köpfen, lediglich aus Blätterschmuck und Arabesken besteht; als Deckelfigur dient ein stehender bärtiger Silen, welcher vermutlich in seiner erhobenen Rechten, nach Analogie anderer Exemplare, das Kettchen mit dem Dochthaken hielt. Bei einer andern Lampe steht ein leichtgegürteter, in vollem Laufe befindlicher Jüngling, anscheinend ein Schiffer, nach der Mütze zu urteilen, auf dem Deckel; ein drittes Exemplar zeigt an gleicher Stelle die Gruppe eines kleinen geflügelten Amor, der eine Gans in seinen Armen würgt,

Fig. 36—38.



Bronzene Lampe aus Pompeji mit Details.

ein auch aus größeren statuarischen Gruppen bekanntes Motiv. Auch jene obenerwähnten mehr spielenden Formen kommen in Bronze ebenfalls vor, Lampen in Form eines Kopfes, dem man

das Öl durch die abnehmbare Hirnschale eingießt und der die Flamme gleichsam aus dem Munde speit, oder eines Elefantenrüssels, dessen Spitze die Handhabe bietet, oder einer Ente, deren auswärtsgedrehter Kopf den Griff bildet, während der Schwanz in zwei Dochtöffnungen ausläuft, u. dgl. m. Das Unorganische dieser Formen macht sich zuweilen sehr unangenehm bemerklich, wie z. B. wenn bei einer Lampe von der Form eines mit einer Sandale bekleideten Fußes die Dochtöffnung an die große Zehe angesetzt ist. Dagegen sind die in Thon nicht vorkommenden, aber in Bronze mehrfach vorhandenen, zum Aufhängen eingerichteten großen Kronleuchter mit einer größeren Zahl von Dochten meist ebenso praktisch eingerichtet, als geschmackvoll verziert; ich verweise betreffs deren auf das Bd. I, S. 179 besprochene Beispiel eines solchen Kronleuchters von altetruskischer Arbeit.

Da die Lampen fast durchweg zum Hinstellen eingerichtet sind, bedürfen sie an und für sich keines besondern Gerätes als Untersatz oder Träger; häufig hat man sie so, wie sie sind, auf vorspringende Gesimse (in Badestuben z. B.) oder auf einfache, an der Wand befestigte Holzkonsolen gesetzt. Im gewöhnlichen Privatgebrauch war jedoch in der Regel ein Untersatz für sie notwendig, weil die Tische, wie wir gesehen haben, sehr niedrig waren, und daher eine auf die Tischplatte selbst gestellte Lampe das Zimmer sehr ungenügend erleuchtet haben würde. Man kann nun im allgemeinen zwei Arten von Untersätzen unterscheiden: solche, welche nicht auf die Erde, sondern auf den Tisch gestellt wurden und daher verhältnismäßig klein und niedrig sind, und größere, welche auf die Erde niedergestellt wurden und, damit die Lampe ihr Licht weithin werfe, eine bedeutende Höhe haben mußten.

Jene kleineren Lampenuntersätze, deren uns vornehmlich aus Pompeji und Herkulanum eine Anzahl schöner bronzener Exemplare erhalten sind, kommen in mehreren Formen vor. Häufig haben sie die Gestalt eines etwa $1^1/_2$ Fuß hohen, dreifüßigen

Tischchens; die Füße sind meist in feingewundenen Linien gehalten und als Löwenkrallen oder sonstwie tierisch gebildet, u. a. auch als Delphine, wobei der schwere Kopf nach unten, der Schwanz als Träger der Platte nach oben gerichtet ist; zierliches Laubwerk oder sonstige Zwischenglieder, wie Masken, Palmetten u. dgl., dienen als Verbindung der drei Füße. Die durchweg runde obere Platte, auf welche die Lampe gestellt wurde, ist meist reich mit ziselierten Arabesken geschmückt. Dem gleichen Zweck dienten kleine, etwa 1—1½ Fuß hohe Kandelaber, deren sich ebenfalls zahlreiche in mannigfachen Formen und Motiven erhalten haben. Sie kommen teilweise ganz in Gestalt der großen Kandelaber, nur in entsprechend kleineren Dimensionen, vor, oder sie erhalten eine freiere, das tektonische Element entweder ganz ausschließende oder mehr zurücktreten lassende Form, bei welcher pflanzliche Motive, bisweilen auch menschliche Figuren mit zur Verwendung gelangt sind. Eine weitere Abwechselung ergiebt sich dadurch, daß diese Geräte entweder dazu bestimmt sind, nur eine einzige Lampe zu tragen, oder daß sie für mehrere eingerichtet sind, indem sie entweder in mehrere Arme mit flachen Blättern auslaufen, auf welche die Lampen gesetzt wurden, oder indem diese Arme die an Kettchen befindlichen Lampen schwebend tragen. Für diese verschiedenen Gattungen und Formen geben wir hier einige charakteristische Beispiele. Zunächst haben wir in Fig. 39 vier kleinere Lampenträger von der gewöhnlichen römischen Kandelaberform, welche für die Mannigfaltigkeit der Formen interessante Belege abgeben. Alle zeigen die diesen Geräten gemeinschaftlichen drei Hauptteile: Basis mit Füßen, Schaft und Aufsatz. Der erste Leuchter ist von überwiegend tektonischen Formen; auch die das dreiseitige Postament stützenden Löwenklauen sind mehr stilisiert als naturalistisch behandelt. Der Schaft zeigt einen hübsch profilierten Aufbau, indem wulst- und scheibenartige Zwischenglieder die cylindrische Gestalt belebend unterbrechen; der Aufsatz ist in Gestalt eines geöffneten Blumenkelches gearbeitet. Phantastischer in den Formen sind die beiden folgen-

Bronzekandelaber im Museo nazionale zu Neapel.

den. Das Postament wird bei dem einen durch drei Löwen gebildet, welche die Vorderfüße auf den Boden gesetzt haben, die Hinterbeine aber in die Höhe strecken, während ihre Schwänze sich um den ganz unorganisch herausspringenden Leuchterschaft herumwinden; ähnlich dienen bei dem nächsten die Vorderleiber von drei geflügelten Sphinxen, welche aus dem verbreiterten unteren Ende des Schaftes plötzlich und unvermittelt hervorspringen, als Füße. Der schlanke Schaft ist bei beiden mit Ranken und Blätterornament umwunden; der korbartig sich öffnende Aufsatz reich verziert. Das vierte Exemplar hat einen doppelten Untersatz: drei Kugeln tragen eine dreieckige flache Platte, auf welcher nun erst das eigentliche Postament des Leuchters aufsetzt, gebildet aus drei Tierklauen, welche oberhalb die konische Basis des Schaftes tragen. Hier ist der Übergang zwischen der Basis und dem schlanken, spiralartig gewundenen Schafte in geschmackvoller Weise durch Blattmotive vermittelt; weniger glücklich ist dagegen wiederum der obere Abschluß, indem zwischen Schaft und dem als Lampenträger dienenden Blumenkelch ein breites, unorganisches Zwischenglied eingeschoben ist. Man erkennt aus diesen Beispielen einerseits, wie die römischen Künstler zwar keineswegs sklavische Nachahmer der ihnen vorliegenden Muster waren, sondern die ihnen gegebenen Motive mit freier Auswahl verwandten und zusammenstellten oder umgestalteten, daß aber andererseits ihnen hierbei auch sehr häufig Form- und Stilgefühl durchaus abgehen und daher mitunter ganz barocke Formen zum Vorschein kommen.

Einen ganz andern Charakter trägt der hier unter Fig. 40 abgebildete Kandelaber, dessen Konstruktion sich in einigen ähnlichen Exemplaren wiederholt findet. Die Grundlage bildet hier ein viereckiger, von Löwenkrallen getragener Untersatz von oblonger Form, welcher an der vordern Schmalseite einen halbrunden Ausschnitt hat. Rechts und links von diesem Ausschnitt sind auf der Platte kleine Figürchen angebracht: auf der einen Seite der auf einem Panther reitende jugendliche Dionysos, ein

Trinkhorn in der Hand emporhaltend, auf der andern ein Altar mit lodernder Flamme. Die Oberfläche dieses Untersatzes ist ringsherum mit Weinranken verziert, deren Blätter aus Silber,

Fig. 40.

Bronzener Lampenständer für vier Hängelampen, aus Pompeji.

Rebschosse und Trauben dagegen aus rotem Kupfer eingelegt sind. An der andern Schmalseite der Platte, dem runden Ausschnitt gegenüber, erhebt sich der Leuchterschaft in Form eines viereckigen Pilasters mit profilierter Basis; derselbe schließt oben mit einem freierfundenen Kapitell ab, unterhalb dessen an der

Vorderseite des Pilasters die Maske einer Mänade, an der Rückseite ein sogen. Bukranion (Stierschädel) angebracht ist. Von den vier Ecken des Abakus des abschließenden Kapitäls gehen

Fig. 41.

Bronzener Lampenständer für zwei Lampen, aus Pompeji.

vier zierlich in Rankenform gewundene Haken aus, an denen ebensoviele Lampen an Kettchen herunterhängen, welche von einfacher, aber geschmackvoller Arbeit sind. Die Ausführung dieses Kandelabers ist vorzüglich, doch kann nicht geleugnet

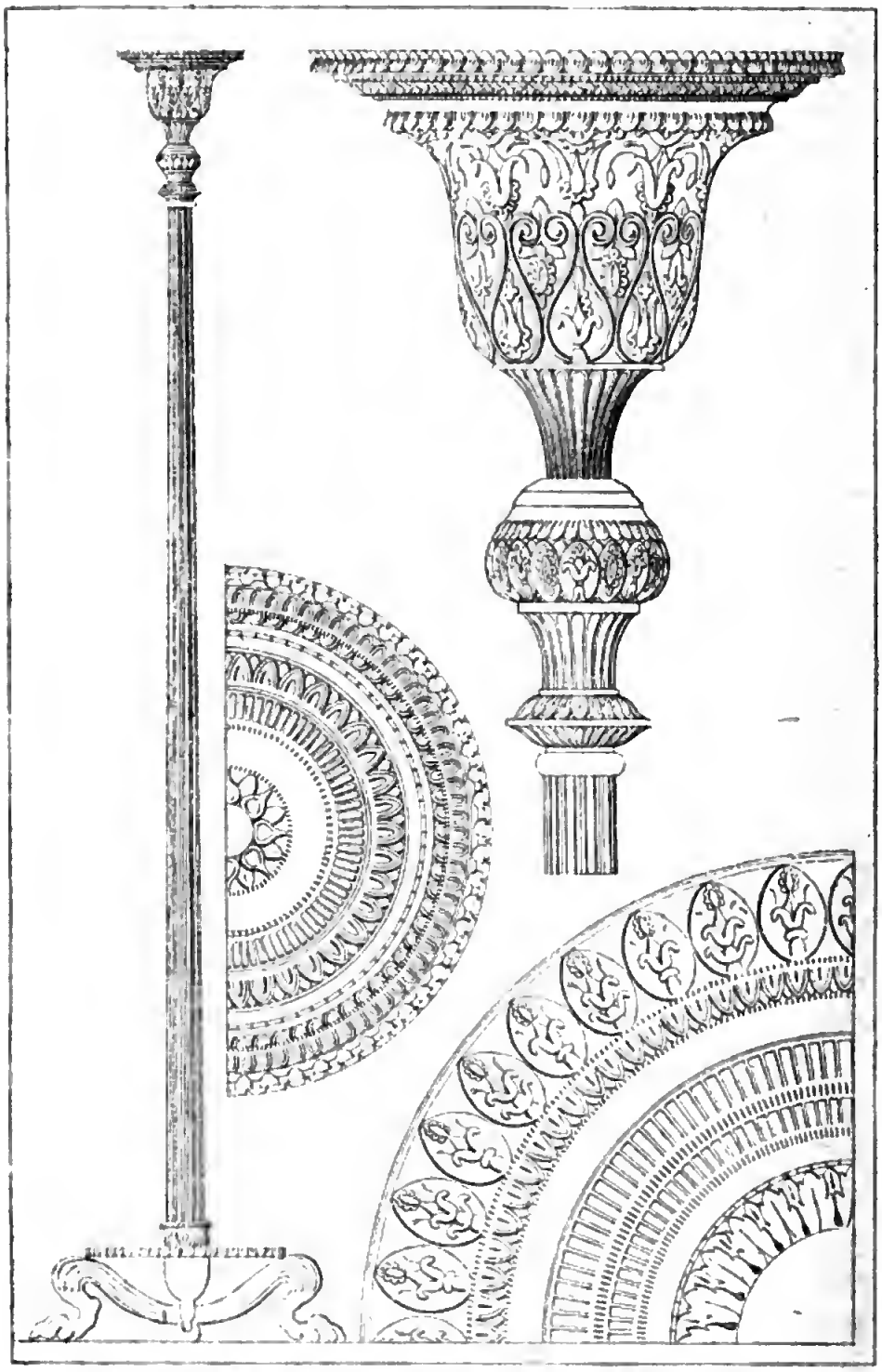
werden, daß die Form des eckigen Pfeilers und die seitliche Aufstellung desselben eigentlich ausdruckslos ist.

Von ganz anderer Art und besonders anmutig ist der unter Fig. 41 abgebildete Lampenträger. Hier ist der Schaft ganz naturalistisch als Baum, der hinter einem Felsblocke wurzelt, gestaltet, und an seinem Fuß hat sich auf dem Fels ein dicker Silen behaglich niedergelassen. Oberhalb gehen vom Stamm des Baumes rankenförmig sich windende Äste nach zwei Seiten aus, auf welchen die zum Tragen der Lampen bestimmten Scheiben (Disken) befestigt sind. Unter den kleinen Kandelabern, welche das Motiv der Verwandlung des Schaftes in einen sich mehrfach verzweigenden Baumstamm anwenden, ist diese Erfindung bei dem vorliegenden Exemplar am schönsten und freiesten durchgeführt, zumal hier auch der Fuß durchaus im Charakter des Ganzen gehalten ist, während bei den anderen meist die ganz naturalistisch behandelten Baumstämme aus einer rein tektonisch gestalteten Untersatzplatte hervorwachsen oder bei einem ganz besonders wunderlichen Exemplar die beiden, die Lampenteller tragenden Baumäste gar in lächerlicher Weise aus dem Rücken eines auf einem stufenförmigen Postamente stehenden, trunkenen Silens herauskommen.

Was endlich die großen Kandelaber anlangt, so haben dieselben durchschnittlich eine Höhe von 3—5 Fuß, bisweilen noch darüber, und gaben, abgesehen von ihrer praktischen Verwendung, auch einen hübschen Zimmerschmuck ab. Sie sind meistens nur zum Tragen einer einzigen Lampe eingerichtet; einzelne bieten für zwei oder drei Lampen auf dem oberen Diskus Platz. Auch sie bestehen, wie die oben besprochenen kleineren Lampenträger, im wesentlichen aus drei Teilen: Fuß, Schaft und Knauf, nur sind hier die Verhältnisse bei weitem schlankere, als bei jenen. Denn da die Last, welche der Kandelaber zu tragen hat, sehr unbedeutend ist im Verhältnis zu seiner Höhe, so konnten schwere Formen hier nicht gut angewandt werden; der Schaft ist daher meistens außerordentlich dünn und gleicht in den pompejanisch-

Fig. 42—45.

TA. XI.



Bronzener Kandelaber, mit Details. (Neapel, Muſeo nazion.)

herkulaniſchen Exemplaren, und das ſind die meiſten und ſchönſten der hier in betracht kommenden, jenen ſchlanken Säulchen, welche auch die damalige Wandmalerei in ihren luſtigen Architekturen anzubringen liebte (ſ. Bd. I, S. 260). Den Fuß bilden faſt regelmäßig Tierklauen, wie an dem hier Fig. 42 gegebenen Beiſpiel; Löwenkrallen oder ſonſt Füße von Tieren des Katzengeſchlechts ſind das gewöhnliche, Beine von huftragenden Tieren nur vereinzelt angewandt, Menſchenfüße noch ſeltener. Dazu treten dann bisweilen noch pflanzliche Elemente, namentlich zwiſchen den einzelnen Füßen. Der in der Regel kannelierte, ſeltener als Pflanzenſtengel oder mit Blatt- und Blumenornament verzierte Schaft ſetzt in der Mitte, wo die drei Füße zuſammenſtoßen, entweder direkt auf oder, was ſich bei dieſen römiſchen Kandelabern ſehr häufig findet, die Füße ſind mit einer flachen Scheibe oder Diskus von zierlichſter Ornamentierung bedeckt, aus deren Mitte ſich der Schaft erhebt, wie das bei unſerem Beiſpiele der Fall iſt (ſiehe das Detail der Scheibe unten rechts). Der Schaft ſelbſt beginnt unten mit einer kleinen Baſis, welche meiſt aus mehreren überfallenden Blättern beſteht und eine wirkliche Säulenbaſis nachahmt; bisweilen tritt an deren Stelle ein flach-glockenförmiges Glied, doch iſt dieſe Form ungewöhnlich und auch bei weitem nicht ſo ſchön, wie die andere, weil der Ausdruck des Emporſtrebens dabei faſt ganz verloren geht. — Im Gegenſatz zu den oben beſprochenen etruskiſchen Kandelabern geht dann bei den römiſchen mit wenigen Ausnahmen der Schaft ununterbrochen und ohne Nebenbeiwerk in die Höhe bis zum oberen Abſchluß, dem Knauf mit der Platte. Die Form des Knaufes iſt wiederum ungemein verſchiedenartig. Sehr häufig trifft man die Form des Blumenkelches, welcher durch mehrere Zwiſchenglieder mit dem Schaft zuſammenhängt; ähnlich iſt die Vaſenform, welche ja dem Blumenkelch ſehr nahe verwandt iſt (man vergleiche unſere Abbildung). Bei ſtengelartig gebildetem Fuß übernehmen kleine Zweige als vermittelnde Glieder das Tragen der Platte; an anderen iſt eine Büſte, eine ſitzende

Sphinx u. dgl. eingeschoben, welche ihrerseits auf einem kapitellartig gebildeten Untersatz angebracht sind und die Leuchterplatte auf dem Kopfe tragen: indessen tritt bei diesen das Bedenkliche derartiger unorganischer Verbindungen meist recht klar vor Augen, zumal sie wesentlich auf eine einzige Ansicht berechnet sind. Die Deckplatte endlich ist meistens ähnlich dem unteren Diskus mit reich gravierter oder flach erhabener Arbeit versehen (vergleiche das Detail auf unserer Abbildung).

Es gab auch Kandelaber, welche so eingerichtet waren, daß behufs bequemeren Transportes, zumal auf Reisen, der Schaft aus dem Fuße herausgenommen werden konnte, indem in letzterem zwei größere Scharniere geöffnet wurden. An diesen Exemplaren läßt sich außerdem auch der Schaft verlängern; derselbe besteht nämlich aus zwei ineinander geschobenen Teilen, von denen der obere emporgehoben und höher oder tiefer gestellt werden kann; zur Befestigung dient ein an einem Kettchen hangender, in die Löcher des obern Schaftteiles gesteckter Pflock. Da als Abschluß des hohlen untern Schaftteiles bei diesen Kandelabern kleine Büsten dienen, über welchen dann, wenn der obere Teil in dem unteren verborgen bleibt, der gefäßartige Knauf unter Vermittelung mehrerer Rundstäbe oder Pfühle aufsetzt, so entsteht, wenn bei Verlängerung des Schaftes zwischen Knauf und Büste sich wieder ein Stück des schmaleren Schaftteiles einschiebt, eine sehr unschöne Figur, welche diese Exemplare trotz ihrer an und für sich nicht unpraktischen Einrichtung in die Reihe der minderwertigen stellt. — Auch kommen einfachere Gestelle vor, bei denen die Lampe an einem um den Kandelaberschaft herumgelegten, beweglichen Schieber befestigt war und so, wie bei unseren Schiebelampen, je nach Bedürfnis höher oder niedriger gestellt werden konnte.

Daß das gewöhnliche Material der Kandelaber Bronze war, geht aus dem bisher Gesagten hinlänglich hervor. Allerdings gab es auch welche aus kostbareren Stoffen; silberne sollen in einem athenischen Grabe gefunden worden sein, sind aber ver-

schollen; einen goldenen, mit Edelsteinen besetzten Kandelaber, welchen die Söhne des Antiochos als Weihgeschenk für den Tempel des kapitolinischen Jupiter bestimmt hatten, hatte der berüchtige Kunsträuber Verres in seiner Sammlung. Andererseits kamen auch Leuchter aus geringerem Material vor; hölzerne z. B. werden als Hausrat der Ärmeren öfters erwähnt, und selbst Cicero bemerkt einmal in einem Brief, daß er diese Zeilen bei einem hölzernen Kandelaber geschrieben habe. Es haben sich auch Kandelaber von Blei erhalten, welche jedoch zu praktischem Gebrauche untauglich waren und, wie man annimmt, den Zweck hatten, nur zum Schein oder um der Sitte zu genügen bei den Leichen aufgestellt zu werden, da es in Etrurien wenigstens üblich gewesen zu sein scheint, bei der Totenfeier Kandelaber um den aufgebahrten Leichnam herum aufzustellen.

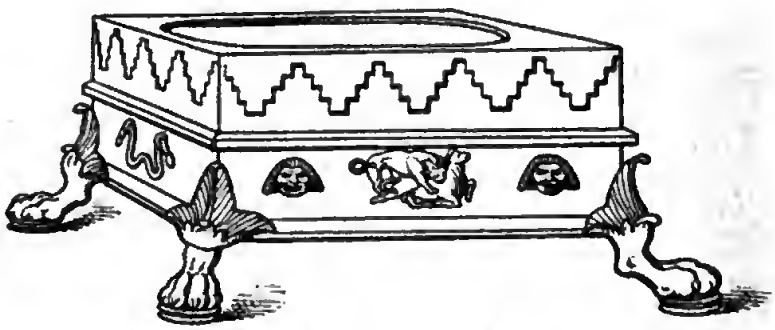
Wir müssen schließlich auch der Laternen als eines für bestimmte Gelegenheiten gebräuchlichen Beleuchtungsmaterials gedenken. Wie wir aus Abbildungen und namentlich aus einigen noch erhaltenen Exemplaren entnehmen können, hatten dieselben ein cylindrisches Gestell aus Bronze mit durchlöchertem Deckel und einer aus Kettchen bestehenden Handhabe; die Flamme im Innern wurde durch ein Öllämpchen von cylindrischer Form hervorgebracht, als durchsichtige Scheiben waren dünngeschabte Hornplatten eingesetzt. Die künstlerische Ausstattung der uns vorliegenden Exemplare ist sehr einfach und beschränkt sich im wesentlichen auf einige eingravierte Kreislinien und kleine Verzierungen.

2) Heizungsapparate.

Die Vorrichtungen und Geräte zur Heizung oder Feuerung sind im alten Hausrat von sehr geringer Bedeutung. Öfen, deren künstlerische Ausstattung für den Wohnraum der Renaissancezeit von solcher Wichtigkeit ist, kannte man im Altertum gar nicht, wie dieselben noch heute im Süden eine fast unbekannte Sache sind. In den kälteren Ländern behalf man sich mit jedenfalls sehr gute Wärme gebender unterirdischer Luftheizung, den sogen.

Hypokaustен. Im Süden aber dienten zur Erwärmung im Winter Feuerbecken oder Kohlenpfannen und kleine tragbare Öfen oder Herde, dergleichen auch heute noch in Italien angetroffen werden. Diese Kohlenbecken bestehen in der Regel aus einer einfachen runden Platte mit einem gerade oder geschweift aufsteigenden Rande, welche meistens auf drei, bisweilen auf vier Füßen in Gestalt von Tierklauen ruht; der Rand wird gern mit zinnenartiger Bekrönung und mit gravierten oder erhaben getriebenen Ornamenten verziert. Es haben sich zumal in Pompeji sehr schön gearbeitete Exemplare solcher Feuerbecken erhalten, wovon wir in Fig. 46 eine Probe geben. Die

Fig. 46.



Bronzenes Feuerbecken aus Pompeji.

Heizung erfolgte in der Weise, daß man auf die Platte unverbrennliche Stoffe, Ziegel oder Bimssteinstücke legte, und über diese einen Rost von Eisenstäben, auf welchen glühende Holzkohlen geschüttet wurden. Ähnlich sind die kleinen tragbaren Herde, deren wir weiter unten beim Küchengerät gedenken werden. Solche Kohlenbecken wurden in Nachahmung häuslicher Sitte häufig auch in den Gräbern aufgestellt.

Zugleich mit etruskischen Geräten derart haben sich auch hierzu gehörige Feuerzangen und Schaufeln erhalten. Bei den Feuerzangen kommt bisweilen die eigentümliche, aber nicht unpraktische Einrichtung vor, daß dieselben auf Rädern ruhen. Da das Gerät für gewöhnlich oben auf dem Kohlenbecken lag, so sollte es durch die Räder emporgehoben werden, damit man es leichter am Stiele anfassen könnte. Die ebenfalls auf dem

Kohlenbecken liegenden Feuerschaufeln dienten dazu, die auseinander fallenden Kohlen zusammenzuscharren und zu neuer Glut anzufachen. Dies wird in einigen der uns erhaltenen Exemplare in sehr drastischer Weise veranschaulicht, indem die Schaufel in Form einer Hand gebildet ist, welche den Gestus des Zusammenscharrens macht, wie wenn sie die Kohlen von allen Seiten nach dem Mittelpunkte zu sammeln wollte. Damit das durch die Wärme erhitzte Metall nicht mit der bloßen Hand berührt zu werden braucht, hatten diese Schaufeln in der Regel einen kurzen Griff von Holz oder Knochen.*)

Eine andere Form der Kohlenbecken ist die des Dreifußes. Es unterliegt keinem Bedenken, daß wenigstens in Etrurien Dreifüße vielfach zu solchem Zweck benutzt worden sind; und namentlich wird das konstatiert durch einen zu Dürkheim gefundenen, jetzt im Museum zu Speyer befindlichen bronzenen Dreifuß, dessen Einrichtung diese ehemalige Bestimmung aufs deutlichste zu erkennen giebt. Es ist darin nämlich ein Kohlenbecken angebracht, welches sich nach unten durch ein Ventil öffnet, während es oben von einem Rost überdeckt wurde, auf den ein Gefäß gestellt werden konnte, welches an diesem Exemplar auch noch mit erhalten ist. — Da die Dreifüße ursprünglich ein Kultusgerät sind, dessen Form erst später zu mannigfaltigen anderen Zwecken (die Verwendung für kleine Tischchen haben wir oben S. 62 erwähnt) bestimmt worden ist, so ziehen wir es vor, Form und Ausstattung dieser Geräte an anderer Stelle näher zu besprechen.

IV. Geräte (Fortsetzung).

3) Vorrats- und Verbrauchsgefäße, Kochgeschirr, Küchengerät u. dgl.**)

Einem jeden, welcher einmal irgend eine reichhaltige Sammlung griechischer Vasen durchwandert hat, wird die unendliche

*) Friederichs, a. a. O. 120.

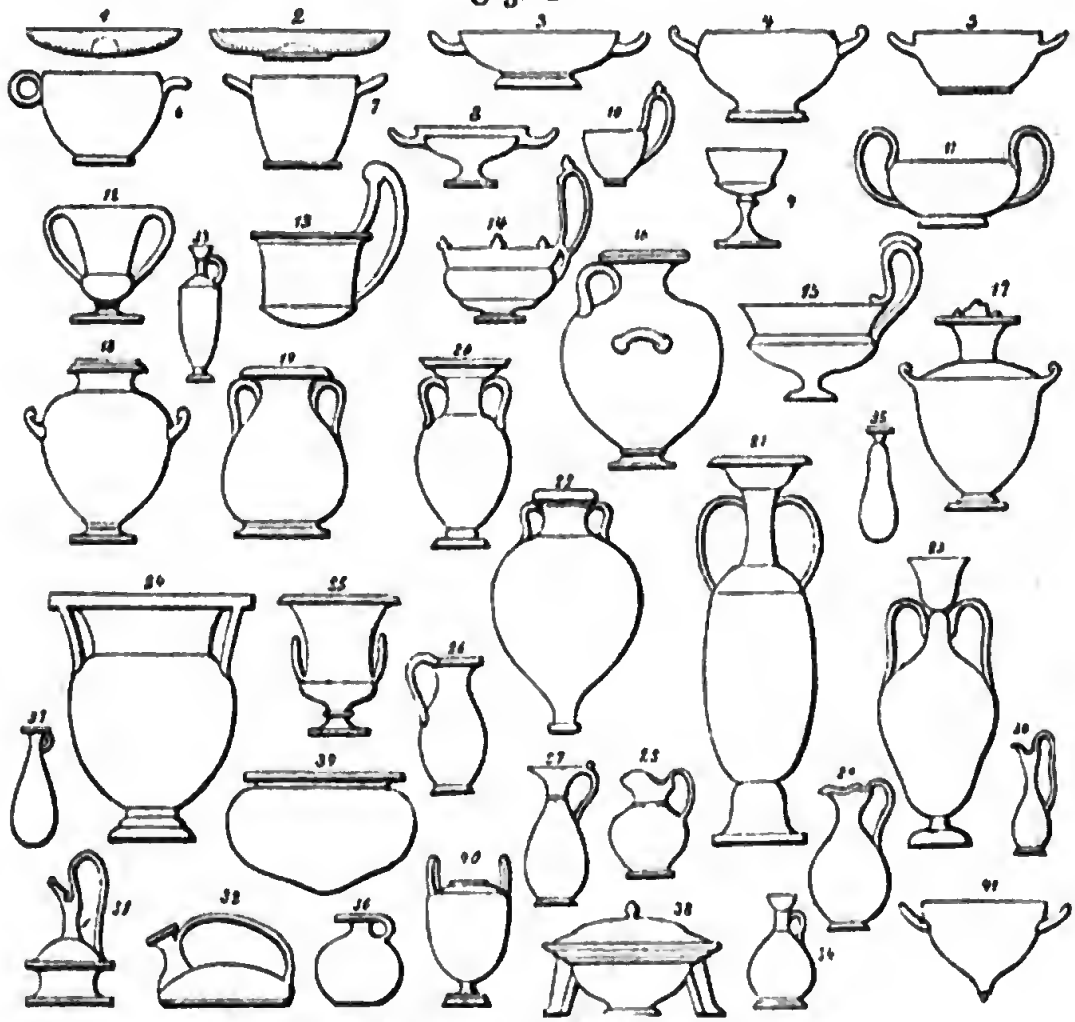
**) Vgl. für diesen und die folgenden Abschnitte O. Jahn, Beschr. der Vasensammlung König Ludwigs, München 1854, sowie die Bd. I, S. 33 u. 42 angeführten Werke über Vasen.

Fülle von Formen aufgefallen sein, welche die alten Töpfer ihren Waren zu geben wußten. So viele davon auch bei näherer Betrachtung sich als verwandte, auf eine gemeinschaftliche Grundform zurückführende Bildungen erkennen lassen, so bleibt doch auch nachdem man die ganze Menge in gewisse größere Klassen zusammengefaßt hat, die Zahl dieser Grundformen immer noch sehr groß. Nimmt man nun noch alle die Formen hinzu, welche die römische Keramik hinzugefügt hat, zieht man auch die wiederum in vielen Beziehungen abweichenden und neuen Formen der Metall- und Glasgefäße mit in betracht, so erhalten wir einen so überschwänglichen Formenreichtum, daß auch nur zur oberflächlichen Darlegung desselben ein größerer Raum vonnöten wäre, als er uns hier vergönnt ist. Wir sind daher gezwungen, uns auf die hauptsächlichsten Gattungen zu beschränken und namentlich diejenigen Gefäße in Betracht zu ziehen, welche nach Form und Ausstattung für das Kunstgewerbe von Bedeutung sind. Aus ähnlichen Rücksichten unterlassen wir im allgemeinen die Angaben der griechisch-lateinischen Nomenklatur mit Ausnahme derjenigen Formen, für welche uns die genau entsprechenden deutschen Bezeichnungen mangeln. Eine Auswahl griechischer Vasenformen, die dem Werke von Guhl und Koner entnommen ist, geben wir hier in Fig. 47; wir werden im folgenden mehrfach auf diese Abbildung zu verweisen haben, daneben aber auch die Formen der etruskisch-römischen Keramik, sowie die der Glas- und Metallarbeit heranziehen müssen.

Am wenigsten kommen, wenn es sich um die Frage der künstlerischen Ausstattung handelt, die großen Vorratsgefäße oder Fässer in Betracht, welche in der Niederlage der Kaufleute oder in größeren Privathäusern zur besseren Aufbewahrung vornehmlich von Flüssigkeiten, wie Öl und Wein, oder auch von trockenen Gegenständen, wie Getreide, Hülsenfrüchte und dergl. bestimmt waren. Während die heutige Zeit hierfür namentlich Holz verwendet, war bei den Alten Thon das viel häufigere Material; man machte irdene Fässer, starkbauchig und dick-

wandig, oft von mächtiger Größe, so daß Menschen bequem darin Platz fanden, aber begreiflicherweise von rohem Thon und ohne Verzierung. Henkel hatten sie nicht, da sie nicht zum Tragen bestimmt waren; vielfach wurden sie in die Erde gegraben, sodaß sie nur mit der bald weiten, bald engen Mündung

Fig. 47.



Proben griechischer Gefäßformen.

aus dem Boden hervorragten. — Wenn man in diesen großen Gefäßen Wein, Öl, Korn u. m. in größeren Vorräten aufbewahrte, so pflegte man dagegen für den Verkauf oder für den Gebrauch im Hause dieselben in kleinere Gefäße abzuziehen oder zu verteilen; und hierfür dienten besonders die Amphoren. Freilich ist die Form der so benannten Gefäße eine sehr mannig-

faltige, und auch die Größenverhältnisse sind außerordentlich verschieden, da es neben Amphoren von sehr bescheidenen Dimensionen auch solche von sehr beträchtlicher Größe, bis über Mannshöhe hinaus, giebt. Die charakteristische, allen gemeinschaftliche Eigenschaft ist das Vorhandensein von zwei, in vertikaler Richtung an den Hals des Gefäßes oder an Hals und Bauch befestigten Henkeln; sonst aber ist der Bauch der Amphora bald mehr, bald minder weit, der Hals bald länger, bald kürzer; die Mündung ist in der Regel im Verhältnis zum Bauch nicht sehr groß. Bei den gewöhnlichen Formen, welche meist dazu dienten, im Keller oder in sonstigen Vorratskammern zu lagern, pflegt der Fuß zu fehlen; sie gehen unten spitz aus, wie in unserer Fig. 47 Nr. 22, und wurden in der Vorratskammer entweder in den Sand gegraben oder an die Wand gelehnt, oder sie hatten besondere Gestelle, in welchen sie festen Halt fanden. Der Bauch des Gefäßes ist bei diesen in der Regel aus grobem, rötlichem oder gelblichem Thon hergestellten und ganz unverzierten Amphoren meist langgestreckt; nach seiner Form unterscheidet man vornehmlich zwei Arten: eine, bei welcher die Ausbauchung unmittelbar unter dem Halse am stärksten ist, und eine zweite, mehr schlauchförmige, bei welcher der größte Durchmesser der Spitze, in welche das Gefäß unten ausläuft, am nächsten liegt; jene Form ist jedoch die häufigere. — Zur selben Gattung gehören dann aber auch die direkt für den Hausgebrauch bestimmten und daher meist schon eleganter ausgestatteten Amphoren mit Fuß, wie Nr. 20, 21 und 23. Schon diese wenigen Beispiele zeigen die Mannigfaltigkeit der Formen, welche je nach der schlankeren Gestalt des Bauches, den kürzeren, enganliegenden oder größeren, weit herausragenden Henkeln, der stark ausladenden oder sich mehr zusammenstehenden Mündung wechseln. — Ganz besonders beliebt und meist von hoher, einfacher Schönheit der Form ist die Gattung der sogenannten panathenäischen Preisamphoren, jener meist mit einem Deckel versehenen schwarzfigurigen Gefäße (vgl. Nr. 20), in

Digitized by Google

welchen die Sieger bei den panathenäiſchen Feſtſpielen in Athen das den Preis bildende heilige Öl empfingen (vgl. Bd. I, S. 56, Fig. 34). Dieſe Gefäße, welche in der älteren Zeit mehr gedrungene Verhältniſſe, ſpäter eine mehr geſtreckte Form haben, zeigen auf der Vorderſeite der oberen Bauchhöhlung das altertümliche Bild der Athene ſelbſt, meiſt in kampfbereiter Stellung; auf der Rückſeite die Darſtellung irgend eines Wettkampfes, als Diskuswurfes, Wettlaufes u. dgl. m. Sie waren offenbar im Altertum eine Zeit lang ſehr beliebt und wurden nicht nur als Preisgefäße, ſondern auch als Handelsartikel fabriziert, weshalb man auch ebenſo an der Form, wie an der Ausſtattung, dem altertümlichen Stile der Bemalung u. ſ. w. feſthielt, ſelbſt als man ſonſt den Stil der ſchwarzfigurigen Vaſenmalerei längſt aufgegeben hatte. Abgeſehen von dieſen panathenäiſchen Amphoren iſt jedoch die Form der Amphora mit Fuß auch ſonſt in Thon ſowol wie in anderem Material ſehr häufig verwandt worden. Eine etruskiſche Amphora (ein ſogen. Bucchero-Gefäß)

Fig. 48.

Etruskiſche Amphora aus ſchwarzem Thon.

mit regelmäßig wiederkehrenden Verzierungen in flacher Reliefpressung zeigt Fig. 48 u. 49; doch ist die Form derselben etwas plump (vgl. über diese schwarzen Thongefäße Bd. I, S. 77 ff.). Bei weitem eleganter, aber freilich häufig auch zu überladen erscheinen die Bd. I, S. 67 von uns besprochenen unteritalischen Prachtamphoren mit gewundenen Schlangenhenkeln, über und über bedeckt mit buntfarbigen Malereien; vgl. die Abbildung Bd. I, Fig. 47; derartige Gefäße haben jedoch sicher nicht praktischen Zwecken gedient, sondern waren dazu bestimmt, als Luxusgefäße auf der Tafel oder dem Anrichtetisch zu paradieren, waren in vielen Fällen wohl auch nur kostbare Weihegaben, welche

Fig. 49.

Detail der Reliefverzierung von Fig. 48.

man dem Toten ins Grab mitgab und die eigens für diesen sepulkralen Zweck gefertigt wurden. Eine gläserne Amphora haben wir Bd. I, 108, Fig. 76 kennen gelernt.

Unter den zum Tragen und Gießen eingerichteten Verbrauchsgefäßen ist das gewöhnlichste die Urne oder Hydria; letztere Benennung bezeichnet das eigentliche Wassergefäß speciell. Auch die Hydria kommt in mehreren Formen vor; am häufigsten die in Nr. 16 und 17 abgebildete. Darstellungen auf Vasenbildern lehren uns die Art ihrer Benutzung, indem sie uns Frauen vorführen, welche mit solchen Gefäßen zum Brunnen kommen, um Wasser zu holen; dieselben haben sich kleine lederne Kissen oder ringförmige Polster auf den Kopf gelegt und tragen darauf das Gefäß, wenn es leer ist, liegend, wenn es gefüllt

ist, stehend. Gewöhnlich hat die Hydria drei Henkel, wie Nr. 16 (vgl. Bd. I, S. 64, Fig. 43), zwei am Bauch des Gefäßes in horizontaler Richtung angebrachte kleinere und einen an der Rückseite des Gefäßes höher am Halse befindlichen größeren, von vertikaler Richtung; letzterer diente dazu, daß man mit ihm das Gefäß in die Quelle hinabließ, um das Wasser daraus zu schöpfen, beim Hinaufheben auf den Kopf dagegen und beim Tragen des gefüllten Kruges dienten die niedriger angebrachten und das Festhalten des Gefäßes bequemer ermöglichenden Seitenhenkel. Diese Form, der wir auf den Vasenbildern selbst häufig begegnen, ist uns auch in zahlreichen thönernen, bemalten Exemplaren erhalten; bildlich verziert ist hier selbstverständlich nur die vordere, dem größeren Henkel gegenüberliegende Seite, während die übrige Fläche entweder ganz schwarz gefirnißt und ohne Dekoration oder mit Arabesken, Ranken u. dgl. geschmückt ist. Der Bauch des Gefäßes ist meist ziemlich weit, der Hals eng zusammengezogen, dagegen die Mündung wieder etwas weiter ausladend. Die damit verwandte zweihenklige Urne (vgl. Bd. I, S. 61, Fig. 40) diente auch zahlreichen anderen Zwecken; so wurden bei Abstimmungen in Volksversammlungen und Gerichten die Lose oder Stimmsteine in derartige Gefäße gethan. Auch zur Aufbewahrung der Asche Verstorbener bediente man sich bekanntlich solcher Urnen, nur daß dabei auch ganz henkellose, dickbauchige Vasen vorkommen, die auch jenes anmutigen Fußes entbehren, welcher die Hydria auszeichnet, und vielmehr auf dem abgeplatteten Boden des Gefäßes selbst aufstehen.

Neben diesen größeren Vorrats- und Verbrauchsgefäßen kommen dann verschiedene kleinere, zu mannigfaltigen Zwecken benutzte, vor, welche wir in anderen Abschnitten zu behandeln haben werden: so der Weinkrug oder Kanne, deren beim Trinkgeschirr zu gedenken sein wird, und die Lekythos und das Alabastron, die Öl- und Salbenflasche, welche bei den Toiletten- und Badegeräten zur Besprechung gelangen. Hier möge bloß

noch bemerkt sein, daß von den bisher besprochenen Formen verschiedene auch in Metall oder Stein gearbeitet und lediglich zu dekorativen Zwecken benutzt wurden; namentlich die Amphora und die zweihenklige Urne finden sich in solcher Weise verwandt. Derartige Prunkgefäße waren an öffentlichen Plätzen oder Gärten, in Bädern, reichen Privathäusern u. dgl. ebenso zur Zierde aufgestellt, wie auch bei uns Marmor- oder Metallvasen nicht selten zu entsprechenden Zwecken verwandt werden.

Das Material der Kochgeschirre war teils Thon, teils Bronze; in den üppigen Haushaltungen der reichen Römer der Kaiserzeit waren freilich sogar silberne Küchengeräte nichts seltenes. Bemalte Thongefäße sind hier allerdings nicht zu finden, diese würden sich ja auch zum Kochen nicht geeignet haben; diejenigen Thongefäße griechischer und römischer Provenienz, bei denen man Gebrauch in der Küche voraussetzen darf, sind vielmehr ganz einfach aus grobem Thon und ohne jegliche Verzierung gearbeitet. Hingegen gilt letzteres vom bronzenen Kochgeschirr keineswegs; wir kennen dergleichen aus griechischer Zeit freilich nicht, wie denn überhaupt unsere Kunstsammlungen an griechischem Bronzegerät sehr arm sind; was wir aber von etruskisch-römischer Arbeit derart besitzen, teils aus Gräberfunden, teils aus Pompeji und Herkulanum herrührend, ist oft von trefflicher Arbeit und bisweilen sogar so künstlerisch ausgestattet, daß man kaum daran würde denken können, diese Geräte als für die Küche bestimmt zu betrachten, wenn wir nicht durch andere Beispiele hinlänglich belehrt wären, daß das alte Handwerk so weit als möglich auch seinen für niedrige Zwecke dienenden Erzeugnissen künstlerischen Schmuck verlieh. Auch ist Versilberung dieser Bronzegefäße, namentlich inwendig, nicht selten.

Am einfachsten gehalten sind die auf Dreifüßen über das Feuer zu setzenden Kochtöpfe und Kessel, welche bald ohne, bald mit Henkel versehen sind und in der Regel einen Deckel hatten; auch die Form unserer Kasserolle findet sich öfter, so wie die der flachen Pfanne. Bei letzteren sind es namentlich die Griffe, welche künstlerisch geschmückt werden, indem der Stiel

entweder in einen Schwanenkopf endigt oder in Form einer, meist nackten Figur gebildet ist, welche wie eine Art Atlant mit symmetrisch erhobenen Armen die Pfanne über ihrem Haupte trägt und mit den Beinen fest zusammengeschlossen ist, damit man das Gerät an diesen wie an einem Griffe bequem anfassen kann. Dazu kommen dann noch einige verzierende Glieder: so geht der Griff unten in einen spitz zulaufenden Tierkopf aus, oder es wird zur Festigkeit des Zusammenhanges zwischen Griff und Schale noch ein breiteres Mittelglied hinzugefügt. Ähnliche Motive werden wir weiter unten bei den in ihrer Form den flachen Pfannen sehr nah verwandten Spiegeln wiederfinden. Ein hübsches Motiv ist auch ein den Griff bildender Löwe, der mit seinen Vordertatzen in ein ionisches Kapitell hineingreift, welches die Vermittelung zwischen Pfanne und Stiel bildet, während sich an die Hinterfüße eine Palmette anschließt, welche den Griff nach unten wirksam abrundet.

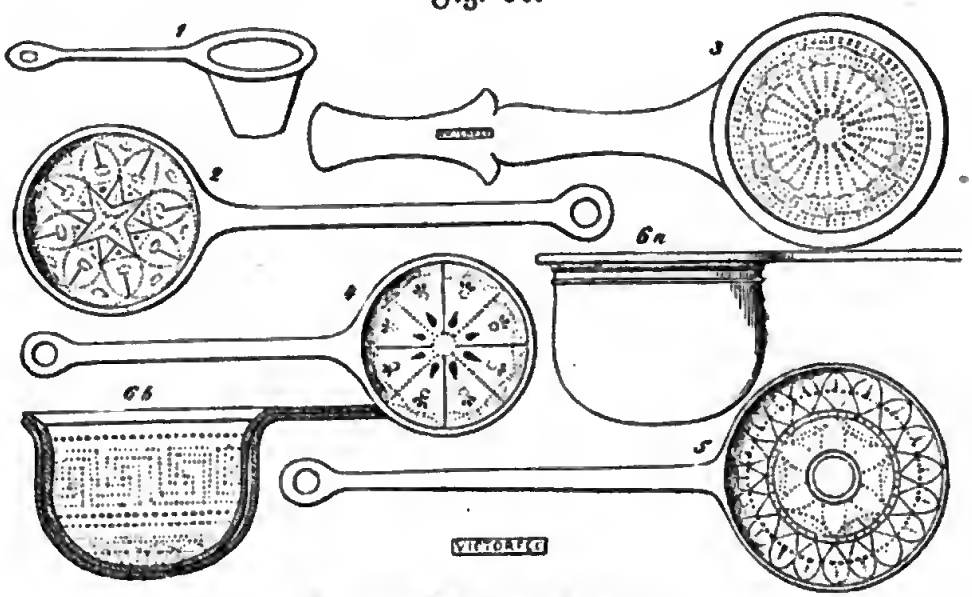
Zu den schönsten Stücken der antiken Kücheneinrichtung gehören die Eimer. Schon auf assyrischen und ägyptischen Denkmälern begegnen wir sehr schönen Formen dieses Gerätes. Griechische Exemplare sind wenige erhalten, dagegen ist die Zahl der etruskischen und römischen sehr beträchtlich. Sie sind meist ziemlich bauchig und, während die Bauchwandung glatt gelassen ist, an den Rändern, den Ösen der Henkel, sowie an den Henkeln selbst sehr zierlich ornamentiert. Die Henkel oder Bügel, welche an mehreren Exemplaren doppelt vorhanden sind, was ein sichereres Tragen des Eimers ermöglichte, bewegen sich nämlich in Ringen oder Ösen, welche am obern Rande angebracht sind; neben diesen Ringen finden sich bisweilen Zapfen, durch welche das Niederschlagen des Bügels auf das Gefäß, wobei der zierliche Rand leicht beschädigt werden konnte, verhindert wird. Die Ornamente des Randes sind bald die bekannte Verzierung des Eierstabes, bald reich geflochtene Bänder, ein Motiv, welches die antike Kunst überhaupt gern dort anwendet, wo ein Umfassen oder Umspannen ausgedrückt

werden soll (z. B. an Säulenbasen); unterhalb der Bügel sind meist Palmetten oder Masken angebracht, um die Ansatzstelle des Henkels zugleich zu verdecken und doch hervorzuheben. Die meisten dieser Eimer sind gleich den unserigen ohne Füße; doch giebt es auch ein besonders prachtvoll ausgestattetes derartiges Gerät, aus Pompeji stammend, das auf drei in geflügelte Ungeheuer auslaufenden Löwenfüßen ruht und sich auch sonst durch seine ebenso reichen als geschmackvollen Ornamente auszeichnet, so daß man wenigstens bei diesem Prachtstück unmöglich an Verwendung in der Küche denken kann. Überhaupt war die Bestimmung dieser Eimer eine sehr verschiedenartige; manche dienten jedenfalls dazu, mit Wasser oder sonst einer Flüssigkeit gefüllt über dem Feuer aufgehangen zu werden; wir finden daher auch an einigen Exemplaren den Bügel noch mit einem besonderen Ringe zum Aufhängen versehen. Andere waren zum Wasserholen bestimmt (an Stelle der im römischen Gebrauch ungewöhnlichen Hydria); und auch die eigentlichen Brunneneimer, welche man an einer Kette, die sich um eine Welle auf- und abrollt, in den Brunnen hinabließ, waren von gleicher Form und oft nicht minder eleganter Ausstattung.

Von sehr zierlicher Arbeit pflegen auch die antiken Siebe oder Durchschläge zu sein, wenn auch die schönsten Exemplare darunter höchst wahrscheinlich nicht für die Zwecke der Küche, sondern zum Durchseihen des Weins bestimmt waren; denn da der Wein bei den Alten nicht klar war, sondern meist einen Bodensatz zu haben pflegte, so war es notwendig, denselben vor dem Trinken abzuklären. Eine Anzahl von Sieben finden sich hier in Fig. 50 zusammengestellt, wobei nur Nr. 1, eine einfache Schöpfkelle, in eine andere Kategorie gehört. Nr. 2—4 sind eigentliche Siebe, wie sie in der Küche zum Umwenden und Abschäumen des Fleisches oder zu ähnlichen Zwecken gedient haben und die unseren Schaum- oder Rührlöffeln entsprechen; die regelmäßige Zeichnung der Sieblöcher ist auch an diesen mit großer Sorgfalt behandelt. Dagegen ist Nr. 5, von welchem

6a und 6b Seitenansicht und Durchschnitt zeigen, eines jener oben erwähnten Weinsiebe, wie die Konstruktion lehrt; dasselbe besteht nämlich aus einer nicht durchlöcherten Kelle, in welcher das Sieb an einem eigenen Stiele liegt; man schöpfte den unklaren Wein mit dem ganzen Gerät und hob dann das innere Sieb heraus, so daß das Sieb die Unreinigkeit aufnahm, während in der Kelle die geklärte Flüssigkeit zurückblieb (ein Sieb von ganz entsprechender Beschaffenheit ist in der Schweiz gefunden

Fig. 50.



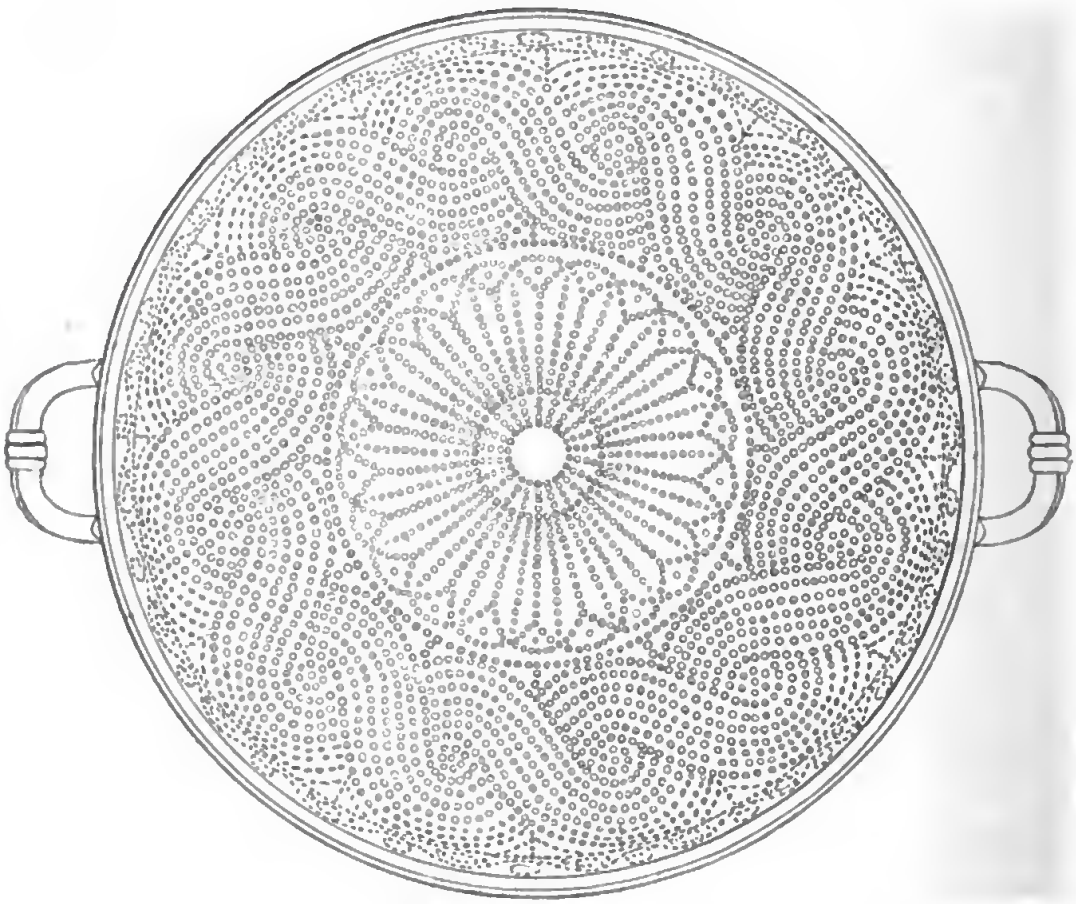
Bronzene Siebe aus Pompeji.

worden). Ein anderes, nicht minder zierlich ausgeführtes Sieb, welches vermutlich auch als Weinsieb gedient hat, zeigt Fig. 51; dasselbe ist, wie auch die anderen, aus Bronze gefertigt. Auch diese Siebe haben nicht selten sehr hübsch gearbeitete Griffe; so dient bei einem in Nimes aufbewahrten Exemplar als Stiel ein Löwe, welcher mit Rachen und beiden Vorderklauen den Rand des Siebes gepackt hält, während der untere, zum Aufhängen bestimmte Teil des Siebes in einen gebogenen Schwanenhals ausgeht, wie denn überhaupt die Verwendung des Schwanenkopfes als Griffende an Sieben, Schöpfkellen, Pfannen u. dgl. sehr beliebt war. (Man vgl. auch den Bd. I, S. 24, Fig. 7 abge-

bildeten Jüngling auf dem Vasenbild, der in seiner linken Hand ein pfannenartig gebildetes Weinsieb hält).

Wir fügen hier endlich noch einige Bemerkungen über die kleinen tragbaren Herde oder Öfen bei, welche zum Erhitzen von Wasser und zum Wärmen von Speisen bestimmt und aller-

Fig. 51.

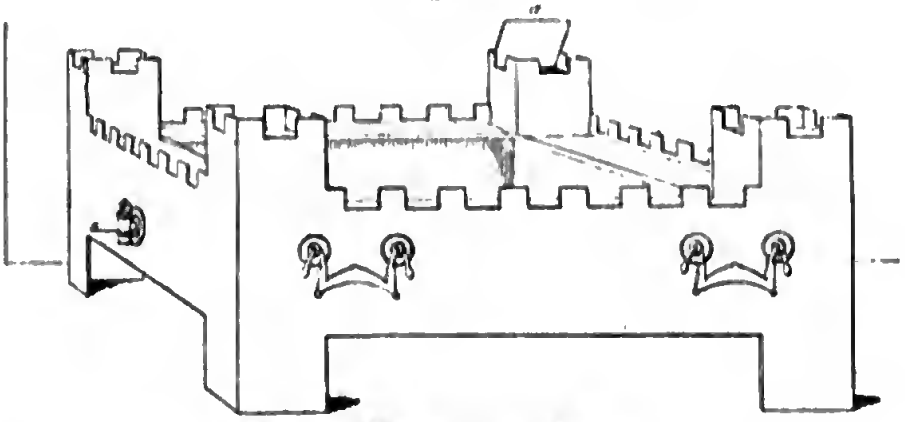


Sieb aus Pompeji.

dings meist, wie man aus ihrem eleganten und reichverzierten Äußern schließen darf, nicht in der Küche, sondern im Speisezimmer selbst oder in dem neben demselben befindlichen Anrichtezimmer aufgestellt waren. Das unter Fig. 52 abgebildete Gerät von Bronze (aus Pompeji) gleicht einer kleinen Festung mit zinnenbekrönten Mauern (solche Zinnenbekrönung ist auch bei den oben S. 94 besprochenen Feuerbecken häufig) und vier in den Ecken sich erhebenden, ebenfalls mit Zinnen versehenen

Türmchen. Die Einrichtung ist an diesem Herde so, daß die innere weite Höhlung vermittelst eines hineingelegten Rostes als Feuerbecken, dagegen der ringsum laufende, hohle, oben geschlossene Rand als Wasserbehälter diente. Die glühenden Kohlen des Mittelraumes erhitzten das Wasser und dienten zugleich dazu, darauf gestellte Platten warm zu halten; auch konnten kleinere Gefäße mit Saucen u. dgl. auf der oberen Fläche des Wallumganges gewärmt werden. Das heiße Wasser ließ man durch einen kleinen Hahn, welcher an der einen Seite sichtbar ist, ablaufen, während man den Hohlraum durch die in

Fig. 52.

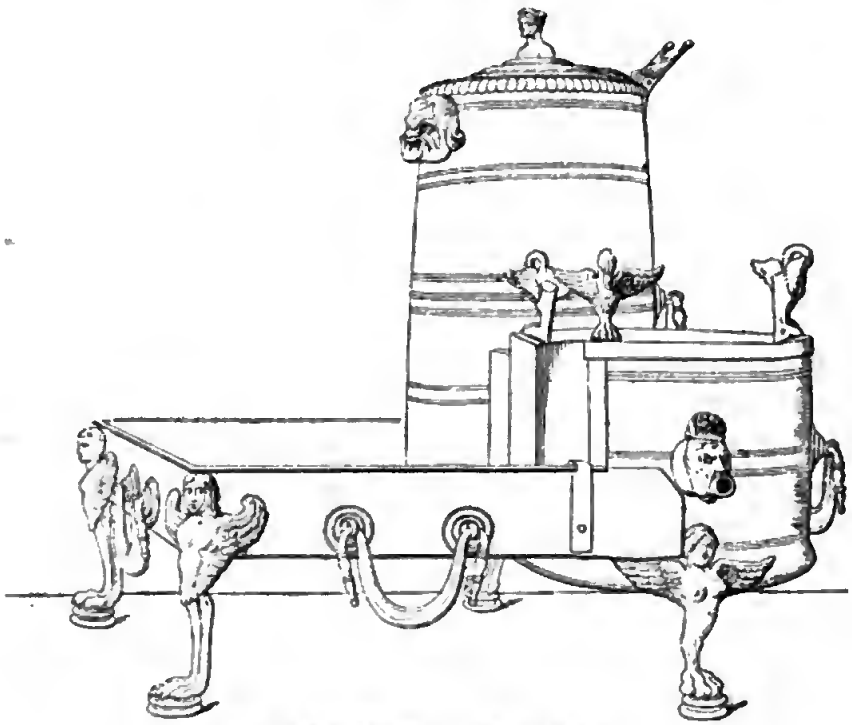


Bronzener Wärmherd aus Pompeji.

Scharnieren beweglichen Klappdeckel, welche die Ecktürme verschließen, auffüllte. Das ganze Gerät ließ sich an den Henkeln (je zwei an jeder Längsseite) leicht transportieren. — Komplizierter und von abweichender Form ist der andere, ebenfalls in Pompeji gefundene Wärmherd Fig. 53. Er besteht zunächst aus einem im allgemeinen viereckigen, nicht sehr hohen Behälter, welcher von vier in Sphinxleiber ausgehenden Löwenfüßen getragen wird und dessen erhobene Ränder einfach glatt sind; derselbe hat fünf Handhaben zum Tragen. An der einen Seite dieses Behälters bemerkt man ein tonnenartiges, von allen Seiten geschlossenes und mit Deckel versehenes, ziemlich hohes Gefäß, welches mit dem Behälter selbst verbunden ist, und daneben eine beträchtlich niedrigere, oben und nach der Seite des Behälters zu offene,

kreisrunde Ausbauchung. Letztere hat wiederum einen hohlen Rand; das Innere dieses Halbkreises war jedenfalls zur Aufnahme der glühenden Kohlen bestimmt, während in dem den Halbkreis umgebenden Hohlraum Wasser zur Erhitzung gebracht wurde, welches an der Seite durch einen Zapfen in Form einer Maske (das hohe Haupthaar derselben bildet den Dreher des Hahns) herausgelassen werden konnte. Das turmartige Gefäß daneben steht innerlich mit dem Wasserbehälter des Halbrundes

Fig. 53.



Bronzener Wärmherd aus Pompeji.

in Verbindung, und letzterer wurde ebenfalls von dort aus gefüllt, denn jenes hat einen beweglichen Klappdeckel mit einer Büste als Handhabe; auch ist daran eine Maske angebracht, deren weit geöffneter Mund als eine Art Sicherheitsventil diente, um den Dampf auszulassen, wenn das Wasser zum Sieden gebracht war. Dies Gerät diente jedenfalls zunächst auch zum Warmhalten von Speisen; wahrscheinlich bildeten die drei Schwäne, welche auf dem Rande des halbrunden Wasserbehälters angebracht sind, die Träger der Gefäße. Abgesehen von dem in

dieſem Halbrund unterhaltenen Kohlenfeuer benutzte man aber auch das heiße Waſſer, und eventuell konnte, wenn der Deckel des großen Gefäßes zurückgeſchlagen war, auch ein kleineres Gefäß, eine Flaſche u. dgl. in dem heißen Waſſer erwärmt werden. Der viereckige Raum davor diente entweder für die beiſeite geſchobene Kohlenaſche oder auch zum Abſtellen der erhitzten Geſchirre.

4) Tafelgeräte, Trinkgefäße u. dgl.

Das Speiſegeſchirr war im griechiſchen Altertum, den meiſten Nachrichten zufolge, ſehr einfach. Die homeriſchen Helden ſpeiſen von hölzernen Tellern; in der Folgezeit war Thon das gewöhnliche Material hierfür und blieb es bis in die makedoniſche Zeit, obgleich allerdings der Luxus des ſilbernen Tafelgeſchirres damals ſchon begonnen hatte; doch gehört die eigentliche Ausbildung desſelben, wie wir früher geſehen haben (vergl. Bd. I, S. 157), erſt der römiſchen Zeit an. Die zum Speiſen beſtimmten Teller waren gleich den unſerigen rund und bald flacher, bald tiefer; ſie kommen ebenſo in einfachem, unverziertem Thon, als mit bunten Malereien vor, und letztere konnten um ſo eher darauf Platz finden, als man ſich die Speiſen nicht erſt auf dem Teller ſchnitt, wie wir, ſondern dieſelben in der Regel bereits verkleinert aufgetragen wurden, ſo daß man nur zuzulangen brauchte. Einen flachen Teller aus etruskiſcher Bucchero-Ware zeigt Fig. 54, nebſt den darauf angebrachten Reliefs Fig. 55.

Schüſſeln zum Auftragen der Speiſen gab es in jeder Form und Größe, ſowie in jedem Material: Thon, Bronze und Silber ſind hier vornehmlich zur Verwendung gelangt. Unter den bemalten Gefäßen griechiſcher Herkunft ſind namentlich Fiſchſchüſſeln häufig vorhanden; ihre Bemalung mit Fiſchen, Sepien und dergleichen Seetieren deutet auf ihre Beſtimmung hin. Auch ſuppenſchalenartige, mit Füßen und Deckel verſehene Töpfe, wie Nr. 38 in Fig. 47, können ebenſo zum Kochen, als zum

Auftragen der Speiſen benutzt worden ſein und kommen in dieſer Form auch unter den bemalten Vaſen vor. Auch Saucièren von eigentümlicher Form finden ſich in den Sammlungen. Im etruskiſchen Gebrauch ſind es namentlich die ſchwarzen Buccherogefäße, unter denen viele als Speiſegeſchirr gedient haben mögen; im römiſchen Haushalt übernehmen die roten, ſchön glaſierten Schalen und Schüſſeln, welche ſich manchmal noch in Exemplaren von beträchtlicher Größe erhalten haben, ihre Stelle. Man trieb in Rom ſelbſt in irdenem Tafelgeſchirr einen außerordentlichen Luxus, indem man ſolches von ungewöhnlichen Dimenſionen herſtellen ließ; wird doch berichtet, der Kaiſer Vitellius habe zur Herſtellung einer großen Schüſſel einen eigenen Brennofen bauen laſſen, mit einem Koſtenaufwand

Fig. 54.

Etruskiſcher Thonteller (Buchero).

Fig. 55.

Detail zu Fig. 54.

von einer Million Seſterzen (217 500 Mark). Wertvoller waren natürlich noch die ſilbernen Tafelgeſchirre; ſchon vor den Kriegen Sulla's in Aſien, nach welchen der orientaliſche Luxus ſeinen Einzug in Rom hielt, zählte man in Rom 150 Silberſchüſſeln

von je 100 Pfd. (32,74 Kilogr.) Gewicht; ja es gab später sogar solche bis zu 500 Pfd. (vgl. Bd. I, S. 158). Man hatte viereckige und runde, einfach glatte und kostbar ciselierte Schüsseln; viele dienten jedoch offenbar nicht zum wirklichen Gebrauch, sondern waren Prunkgeräte, welche den Anrichtetisch schmückten. Vornehmlich pflegte in Rom selbst bei ärmeren Familien das schon aus religiösen Gründen auf keinem Tische fehlende Salzfaß von Silber zu sein und als wertvolles Hausgeräth in der Familie sich fortzuerben; auch die silberne Essigflasche gehörte zum gewöhnlichen Hausrat. Leider haben sich keine Exemplare dieser letztgenannten Geräte erhalten.

Nach römischem Brauch ließ man, wenigstens bei den reichlicheren Mahlzeiten, die Speisen nicht in einzelnen Schüsseln, sondern in Gängen auftragen, und hierzu bediente man sich sogenannter Repositorien, Tafelaufsätze, auf denen eine größere Zahl von Schüsseln Platz hatte. Diese Repositorien waren teils einfach von Holz oder mit besserem Holz fourniert, teils von kostbarer, mit Schildpatt u. dgl. eingelegter Arbeit und selbst von Silber; sie waren so eingerichtet, daß die Schüsseln darin nicht bloß nebeneinander, sondern auch übereinander geschmackvoll aufgestellt werden konnten. Näher kennen wir freilich ihre Beschaffenheit nicht, da Abbildungen bisher noch nicht nachgewiesen sind.

Was die Geräte anlangt, mit denen man aß, so waren dieselben sehr einfach und weit entfernt von jener Mannigfaltigkeit, welche darin das moderne Kunstgewerbe entfaltet. Da das Zerlegen der Speisen in der Regel dem aufwartenden Diener, in größeren Haushaltungen einem eigenen Speisenzerleger überlassen blieb, so brauchte man keine Messer; solche fanden demnach mit geringen Ausnahmen lediglich in der Küche Verwendung. Daß freilich in Griechenland der Gebrauch des Messers bei der Mahlzeit bisweilen vorkommen mochte, lehren uns einige Vasenbilder (darunter das Bd. I, S. 24, Fig. 7 abgebildete), auf denen wir gelagerte Personen mit Messern in der Hand erblicken; indessen ungewöhn-

lich muß es auch damals schon gewesen sein. In Rom sollen Tischmesser erst gegen Ende der Republik gebräuchlich geworden sein, und zwar aus Bithynien eingeführt, mit eingelegter Arbeit; daher erklärt es sich auch, wenn man in Gräbern neben dort niedergelegten Speisen unter den Eßgeräten außer Löffeln auch Messer mit Elfenbeinschale gefunden hat, wie denn auch die Funde von Pompeji und Herculanum dergleichen ergeben haben. Doch mögen die Messer und Messergriffe, welche man sonst in den Sammlungen sieht, größtenteils anderen Zwecken gedient haben. Sie zeigen meist Verzierungen, indem entweder das Ende des Griffes unten in einen Tierkopf ausgeht oder auch wohl der ganze Griff figürlich gestaltet ist, z. B. in der Form eines liegenden, langgestreckten Hundes, einer aus einem Blattkelch aufsteigenden Büste u. dgl. m. — Noch weniger als Messer waren Tischgabeln gebräuchlich. Allerdings bediente man sich der Gabeln in der Küche und beim Vorschneiden der Speisen, indessen ist der Gebrauch von Messer und Gabel zusammen bei Tisch dem Altertum offenbar unbekannt gewesen und überhaupt verhältnismäßig jungen Datums, da die Anwendung der Tischgabeln in Frankreich erst i. J. 1379 nachweisbar ist, in Italien im Anfang des 15. Jahrhunderts und in England sogar erst im Beginn des 17. Jahrhunderts.*) Allerdings will man neuerdings antike Tischgabeln gefunden haben; namentlich sind im Jahre 1874 in Rom zwei silberne Gabeln (die eine zwei-, die andere dreizinkig) gefunden worden, deren lange Griffe in zierliche Füße von Huftieren auslaufen, und die nach Form und Ausstattung wohl bei Tafel gebraucht worden sein könnten; vgl. die Abbildungen Fig. 56 und 57. Castellani, der sie bekannt gemacht hat, hält sie für antik und glaubt, daß seit dem zweiten Jahrhundert n. Chr. in den gebildeten Kreisen Roms Gabeln immer im Gebrauch geblieben wären; doch kann diese Frage einstweilen noch nicht mit Sicherheit beantwortet werden.

*) Marquardt, Privatleben der Römer, S. 307.

Auf jeden Fall haben die Funde von Pompeji und Herculanum keine Gabeln ergeben; man wird daher auch einige etruskiſche Exemplare von ſolchen (darunter eines, deſſen Griff in eine kleine nackte Figur ausgeht, im Berliner Antiquarium), entweder für Küchengerätſchaften oder für Kultusgeräte halten müſſen. Denn daß im Kultus zur Fleiſchverteilung oder zum Braten des Opferfleiſches größere Gabeln verwandt worden ſind, das lehren einige Denkmäler, und man pflegt auch gewiſſe große, merkwürdig geſtaltete Bronzegeräte mit gebogenen Zinken auf dieſen Zweck zurückzuführen.

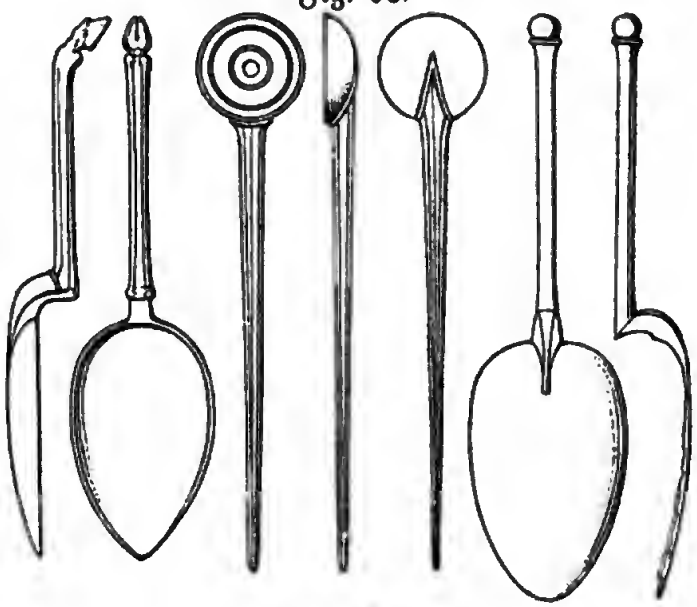
Fig. 56. Fig. 57.

Silberne Gabeln aus Rom.

Meſſer und Gabel alſo, welche der heutigen Goldſchmiedarbeit zahlreiche Gelegenheit zu künſtleriſcher Verzierung bieten, haben im antiken Kunſtgewerbe keine bedeutende Rolle geſpielt. Man aß eben die trockenen Speiſen mit den Fingern (weshalb das Waſchen der Hände während und nach der Mahlzeit im Altertum eine ſo unerläßliche Handlung iſt) und bediente ſich für flüſſige Gerichte der Löffel. Solche haben ſich in zahlreichen, zum Teil ſehr hübſch gearbeiteten Exemplaren erhalten und kommen vornehmlich in zwei Formen vor: einer größeren, unſeren Eßlöffeln ähnlichen und einer kleineren, welche eine kreisrunde Höhlung und einen nadelförmig auslaufenden Stiel hat. Letztere Art diente namentlich zum Eſſen von Eiern, Schnecken u. dgl., indem man ſich dabei des ſpitzen Stieles zur Öffnung der Eier oder zum Herausholen der Schaltiere bediente, vergl. die Proben Fig. 58. Das Material, aus welchem die gefundenen Löffel beſtehen, iſt Knochen, Bronze und Silber; ſie

zeigen häufig zierlichen Schmuck, namentlich am Griff, welcher bei der erſten Gattung, die aber in unſeren Sammlungen bei weitem ſeltner vertreten iſt, in einen Tierfuß ausgeht; bei den kleineren mit ſpitzem Stiel iſt letzterer oft kanneliert, und häufig die Schale vermittelſt eines kleinen Kniees an den Stiel angeſetzt. Bei einigen mit Inſchriften verſehenen Exemplaren ſetzt man übrigens voraus, daß dieſelben nicht bei Tiſch, ſondern als Arzneilöffel gedient haben.

Fig. 58.



Löffel aus Pompeji.

Unter den für das Trinken, welches im Altertum weſentlich dem auf die Mahlzeit folgenden Sympoſion vorbehalten blieb, beſtimmten Gefäßen haben wir vor allen Dingen der Miſchkrüge oder Krater zu gedenken. Man trank bekanntlich für gewöhnlich nur gemiſchten Wein; die Miſchung aber wurde, und zwar meiſt jedesmal nach einem vom Leiter des Trinkgelages eigens beſtimmten Verhältnis, vor Beginn des Sympoſion in einem größeren bauchigen Gefäße vorgenommen, welches abgeſehen von ſeinem ziemlich bedeutenden Umfang auch für den bequemen Gebrauch einen weiten Hals und in der Regel auch zwei an den Seiten (und zwar meiſt horizontal) angebrachte Henkel hatte, nebſt einem mehrfach gegliederten Fuß mit

breiter Basis, welcher dem Gefäß den notwendigen sichern Standpunkt verlieh. Solche Mischgefäße sind auf Vasenbildern häufig in der eben besprochenen Anwendung abgebildet zu sehen; erhalten haben sich namentlich unter den bemalten Vasen deren sehr zahlreiche von mannigfaltigen Formen und Dimensionen. Neben der am häufigsten vorkommenden Form, welche Nr. 24 unserer Fig. 47 zeigt, ist auch die Form 25, welche jedenfalls dem gleichen Zweck gedient hat, sehr verbreitet. — Die Form des Kraters ist im ganzen Altertum wesentlich dieselbe geblieben; wir finden sie ebenso auf etruskischen Denkmälern, als sich bronzene und marmorne Exemplare der gleichen Form aus römischer Zeit noch erhalten haben. Letztere dienten mehr zur Zierde, als zum wirklichen Gebrauch und waren wohl in Gärten oder Prunkzimmern aufgestellt. Hingegen darf man bei den bronzenen wirkliche Anwendung voraussetzen. Das schönste derartige Exemplar ist ein in Pompeji gefundener, mehr als einen halben Meter hoher Mischkrug, dessen Ornamente teils getrieben, teils mit Silber eingelegt sind; derselbe ruht, was sonst allerdings bei der Kraterform ungewöhnlich ist auf drei Löwenfüßen, während sonst in der Regel die breite untere Platte das Postament bildet. Ein großes silbernes Mischgefäß von etwas abweichender Form, dessen Fuß allerdings verloren gegangen ist, haben wir Bd. I, S. 160, Fig. 110 unter den Gefäßen des Hildesheimer Fundes kennen gelernt. — Eine andere, bereits in der griechischen Keramik gebräuchliche Form des Mischkrugs war die eines zwar weitbauchigen, aber unten spitzzulaufenden Gefäßes, zu dessen Aufstellung ein besonderer Untersatz notwendig war. Außerdem hatte man in Metall noch besonders hübsche Mischkrüge, die wir freilich wesentlich aus etruskischen Abbildungen kennen, bei denen nämlich der Fuß durch eine das Gefäß, welches alsdann der selbständigen Basis entbehrt, tragende Figur ersetzt ist. Solche Verbindung der Plastik mit der Gefäßbildnerei verstand ja die etruskische Metallarbeit besonders gut. Ähnliches hat sich aus römischer Zeit in Marmor, aber lediglich zu dekorativen Zwecken erhalten.

In der Form dem Mischkrug nahe stehend waren die Weinkühler. Dieselben hatten, wie es scheint, die Form des sogen. Kalathos, des geflochtenen Korbes, d. h. sie waren unten schmäler und nach oben hin weit ausladend. Diese Gefäße wurden mit kaltem Wasser oder mit Schnee gefüllt und kleinere Weingefäße zur Abkühlung hineingestellt. Daneben kam es freilich oft genug vor, daß man die gleichen Gefäße auch als Mischkrüge verwandte; ja starke Trinker wie Sokrates brachten es sogar fertig, diese gewaltigen Gefäße, wenn es galt, selbst als Trinkbecher zu benutzen. Es finden sich Gefäße von entsprechender Form sowohl unter den griechischen Vasen als unter den römischen Bronzen; höchst wahrscheinlich diente auch die hier unter Fig. 59 abgebildete rotfigurige Vase, welche nahe dem Boden ein Abzugsloch hat*), als Weinkühler; das durch einen Pfropfen verschließbare Loch diente vermutlich dazu, von Zeit zu Zeit das geschmolzene Schneewasser abfließen zu lassen.

Fig. 59.

Rotfiguriger Weinkühler.

Zum Schöpfen und Ausgießen des Weines aus dem Mischkruge in die Trinkgefäße bediente man sich verschiedener Geräte. Für kleinere Quantitäten genügte der sogen. Kyathos, von dessen Form Fig. 47 Nr. 10, 13 und 14 eine Vorstellung giebt. Es ist das ein Gefäß, dessen Hauptteil tassenähnlich bald mehr bald weniger tief ausgehöhlt ist, welches ferner bald ohne Fuß

*) S. dasselbe Gefäß in anderer Ansicht Bd. I. Fig. 39.

bald mit einem ſolchen verſehen iſt und meiſt einen ziemlich langen, den obern Rand des Gefäßes weit überragenden Henkel hat, welcher wohl deshalb ſo eingerichtet war, damit beim Schöpfen das Eintauchen der Finger in die Flüſſigkeit vermieden wurde. Dieſe, in griechiſchen Vaſen und beſonders in etruskiſcher Buccheroware häufigen Gefäße, welche bei den Römern zugleich ein beſtimmtes Maß der Flüſſigkeit bedeuteten, diente bisweilen gleichzeitig auch als Trinkgerät; es ſchöpfte ſich dann wohl jeder Teilnehmer gleich ſeinen Becher ſelbſt aus dem Krater. — Einem ähnlichen Zwecke, jedoch nur zur Verteilung durch die aufwartenden Diener beſtimmt, dienten langſtielige, deshalb auch nicht aus Thon, ſondern aus Metall hergeſtellte Schöpflöffel oder Kellen, deren Stiel meiſt unten in einen gebogenen Schwanenhals, welcher zugleich das Aufhängen des Geräts erleichterte, ausläuft. Eine Vorſtellung hiervon giebt Bd. I, S. 24 Fig. 7, wo der bedienende jugendliche Sklave (rechts) eine ſolche Schöpfkelle in der rechten Hand hält; ganz ähnliche Exemplare von Bronze haben ſich in Pompeji gefunden, auch ſilberne ſind bekannt.

Außerdem ſchöpfte man aber den Wein in Kannen aus dem Miſchkrug, namentlich wenn man eine größere Quantität auf einmal herausholen wollte, mit welcher man mehrere Trinker zugleich bedienen konnte. Dieſe einhenkligen Weinkannen oder Krüge gehören zu den zierlichſten Schöpfungen ebenſo der antiken Keramik als der Metallarbeit. Freilich muß hier von vornherein bemerkt werden, daß unter den zahlreichen uns erhaltenen Exemplaren ſolcher Krüge keineswegs alle als Weinkannen gedient haben können; denn ganz entſprechende Gefäße gebrauchte man auch beim Waſchen, um ſich damit das Waſſer über die Hände gießen zu laſſen, und ebenſo hatten die zur Libation beſtimmten Kultusgeräte die gleiche Form, während kleinere Exemplare zum Ausgießen von Öl u. dgl. gedient haben mögen. Auf unſerer Fig. 47 gehören hierher Nr. 28—31; man erkennt ſchon an dieſen Umriſſen die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Ge-

ſtaltung, namentlich jenachdem das Gefäß mehr oder weniger bauchig geſtaltet iſt, wodurch eine Veränderung der ganzen Form überhaupt bedingt wird. Die Henkel ſind an dieſen griechiſchen und auch an den in der etruskiſchen ſchwarzen Thonware ganz entſprechend vorkommenden Krügen in der Regel ſehr zierlich geſchwungen, die zum Ausgießen beſtimmte Schnauze anmutig gebogen oder auch kleeblattartig verdreifacht. Die Vorderſeite iſt bei bemalten Gefäßen für bildliche Darſtellungen beſtimmt, während der übrige Teil einfarbigen Grund, höchſtens mit einigen leichten Ornamenten aufweiſt. Man ſieht dieſe ſogenannten Oinochoen auf antiken Denkmälern häufig im Gebrauch; ſo gießt z. B. auf den Reliefs mit Darſtellung des ſogen. „pythiſchen Kitharodenſieges“ Nike dem Apollo aus einer ſolchen Kanne den Trunk in die untergehaltene flache Schale. (Eine hübſche altertümliche Kanne mit figürlich gebildetem Ausguß haben wir Bd. I, S. 51, Fig. 32 abgebildet.)

Ganz entſprechend iſt die Form der Kanne in Bronze. Die ältere etruskiſche Bronzearbeit zeigt allerdings eine etwas ſtrengere Form, indem ſie gleichförmiger, ohne jene ſtarke Ausbauchung, welche die bewegteren Linien der Konturen hervorbringt, anwächſt und auch der Hals, welcher bei den ſchöneren Exemplaren hohlkehlenartig eingezogen iſt, ein ſtarres kaum geſchwungenes Profil bildet; auch trennt ſich in jener älteren Form die aufwärts gerichtete Mündungsſchnauze in ſtarrer, gerader Linie los, während in den ſpäteren ſchöneren Formen alle dieſe Linien abgerundet ſind, wie denn auch die graziöſe Schwingung des über den Gefäß ſich erhebenden Henkels bei den altertümlicheren Exemplaren noch fehlt.*) Unter den uns erhaltenen etruskiſchen und römiſchen Bronzekannen, für Wein oder Waſſer beſtimmt, ſind Exemplare von ganz außerordentlicher Schönheit der Arbeit. Der Bauch, welcher bald auf niedrigem Fuß, bald auf einer ſchlanken profilierten Baſis ruht, iſt meiſt anmutig gewölbt, und zwar in der

*) Friederichs a. a. O. S. 145.

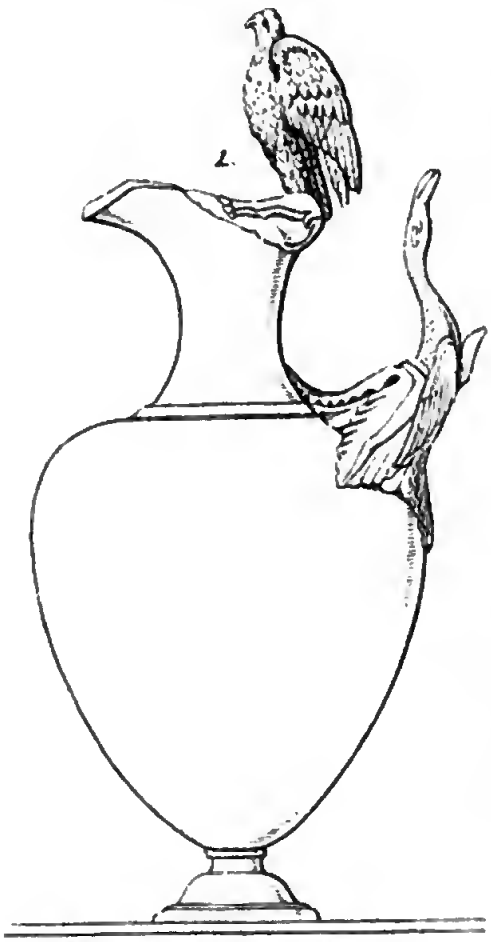
Regel ſo, daß die obere Hälfte der Wölbung ſich mehr der Halbkugel, die untere mehr der Eiform nähert. Er iſt mitunter mit toreutiſcher Arbeit figürlichen oder noch häufiger ornamentalen Charakters verziert oder geſchmackvoll kanneliert; doch bleibt er in den weitaus meiſten Fällen einfach glatt, während die reichſten Verzierungen in ciſelierter Arbeit dem Hals, den Rändern und den Henkeln zufallen. In der Dekorierung der Henkel von ſolchen bronzenen Kannen und ähnlichen Geräten zeigt die antike Erzarbeit in der That eine unerſchöpfliche Erfindungsgabe. An und für ſich ſchon in einer äußerſt wohlthuenden Wellenlinie gebogen, meiſt hoch über den Rand des Gefäßes hinaus ſich erhebend, ſind ſie an den Stellen, wo ſie an den Rand und Bauch des Kruges anſetzen, durch Masken, Palmetten, Figürchen u. dgl. feſtgehalten; man wollte dadurch gewiſſermaßen zwiſchen Henkel und Bauch vermitteln, indem die ſchmale Fläche des Henkels durch ein ſolches Übergangsglied ſich ausbreitet, um ſich der Art und Natur des Gefäßbauches harmoniſch anzuſchließen. Hierfür iſt die ſtrahlen- oder fingerartig ſich ausbreitende und anſchließende Palmette noch beſſer geeignet, als die runde, indifferente Maske, welche auch erſt ſpäter auftritt als jene; denn der Palmette begegnet man bereits bei den bemalten Thonkrügen als Henkelabſchluß.*)

Bei Weinkannen wählte man gern Ornamente, welche mit dem Rebengotte Dionyſos und ſeinem luſtigen Kreiſe in Beziehung ſtehen, wie Silenmasken u. dgl.; oder der ganze Henkel wird z. B. durch einen ziegenfüßigen jugendlichen Pan gebildet, welcher ſich hintenüber beugt und den oberen Teil des Henkels gewiſſermaßen an zwei über ſeiner Bruſt verſchlungenen Bändern mit den Händen feſtzuhalten ſcheint. Derartige nach hinten ſich überbeugende Figuren ſind überhaupt als Motive für Henkel ganz beſonders häufig anzutreffen. Auch Tierfiguren werden hierfür benutzt, wie z. B. ein Panther, welcher auf der als Henkelabſchluß dienenden Maske ſtehend ſeine beiden Vorderpranken auf

*) Friederichs S. 5.

den Rand des Gefäßes legt. Eine sehr eigentümliche, aber ebenso hübsch erfundene, als praktische Henkelbildung veranschaulicht der unter Fig. 60 abgebildete Krug. Hier sitzt auf dem oberen Rand der Kanne als obere Hälfte des Griffes ein Adler auf einem von ihm erbeuteten Reh; der untere Teil des Griffes aber, welcher beim Einschenken in der Hand ruht, wird durch einen sich zum Flug erhebenden langhalsigen Vogel gebildet, dessen Verbindung mit dem Gefäßbauch durch Blattornament verdeckt wird. So entsteht zwar kein eigentlicher Henkel, da die beiden Teile nicht zusammenstoßen, sondern einen Zwischenraum lassen; aber trotzdem erhält man dadurch einen ganz sicheren Griff für die Hand. — Bei nicht figürlich ausgestatteten Henkeln findet sich oft auf der Höhe der Krümmung eine hervortretende Verzierung, welche den praktischen Zweck hatte, dem Daumen als Stütze zu dienen und somit ein festeres Halten des Gefäßes beim Einschenken zu ermöglichen.

Fig. 60.



Bronzene Kanne aus Pompeji.

Es haben sich bronzene Henkel in sehr großer Zahl ohne die zugehörigen Gefäße erhalten. Das liegt einmal daran, daß der meist dünn getriebene Bauch des Erzgerätes der Zerstörung nicht solchen Widerstand leistete, als die dicken, gegossenen Henkel; daneben mag aber auch, wenn man in Betracht zieht, daß die Henkel der meisten Kannen sich an Schönheit und Kunstwert der Arbeit weit über die Schönheit der Kannen selbst erheben, Over-

becks Vermutung*) richtig sein, daß die Henkel die Produkte anderer Hände waren, als die Kannen, welche der gewöhnliche Kupferschmied anfertigte, der dann bei den feineren Bronzearbeitern den passenden und ihm oder seinem Auftraggeber gefallenden Henkel fertig kaufte oder bestellte und ihn, sei es durch Lötung, sei es durch Vernietung, mit dem Körper seines Gefäßes verband.

Was dann die Trinkgefäße anlangt, so hat man da vornehmlich drei Gattungen zu unterscheiden: Schalen, Becher und Hörner. — Unter den Schalen kommt zunächst in Betracht die runde flache Form der Phiale (griech.) oder Patera (lat.), deren Grundform Nr. 1 und 2 in Fig. 47 wiedergiebt. Sie ist ohne Handhabe und in der Mitte des Bodens häufig mit einem Buckel (Omphalos) versehen, an dem man sie, wenn sie leer war, erfassen konnte; in der Regel entbehrt sie des Fußes und wurde beim Trinken demnach mit der innern Hand festgehalten. Auf antiken Denkmälern begegnet sie uns sehr häufig, sowohl als Trinkgefäß wie als Libationsschale, und in verschiedenen Größen; sehr mannigfaltig war auch das Material, aus dem sie hergestellt wurde: abgesehen von den thönernen, welche in der griechischen Technik meist auch noch Bemalung erhielten, wurden viel metallene benutzt, sowohl aus Bronze als auch ganz besonders aus Silber, meist in eleganter getriebener Arbeit. Größere Phialen aus edlem Metall wurden auch als Siegespreise verwandt oder als Weihgeschenke in Tempeln aufgestellt. Sehr häufig begegnen wir der Schalenform, bald mit bald ohne Fuß, ziemlich tief und mit reliefiertem Bauch und glattem Rand, in der römischen Keramik, bei der sogen. aretinischen Thonware; vgl. Bd. I, S. 87, Fig. 65.

Verwandt damit ist das Kymbion, eine längliche, tiefe, gleichfalls henkellose Schale, welche Ähnlichkeit mit einem Nachen hatte und auch danach benannt war; doch läßt sich, obschon

*) Overbeck, Pompeji, 4. Aufl., S. 447.

kahnähnliche Gefäße bekannt sind, die Form dieses vermutlich nicht häufigen Gefäßes nicht mit Bestimmtheit angeben, zumal es auf Denkmälern nicht vorkommt.

Die gewöhnliche und bei weitem am meisten verbreitete Form der Trinkschale ist die Kylix (lat. calix), eine mit Fuß und zwei Henkeln versehene, bald flachere bald tiefere Schale (vgl. Fig. 47 Nr. 3 u. 8). Diejenige Form, welche wir auf den Denkmälern am häufigsten in den Händen der Trinkenden erblicken, ist von geringer Tiefe, mit zierlich geschwungenen, aber nur wenig oder gar nicht über den Rand der Schale sich erhebenden Henkeln und anmutigem, nicht sehr hohem Fuß. Den Hauptschmuck erhielten diese Trinkgefäße, wenn es bemalte Vasen waren, nicht auf der Innenseite, welche entweder ganz schwarz gefirnißt wurde oder nur ein kreisrundes, den Boden bedeckendes Innenbild enthielt, sondern auf der Außenfläche in einer meist zusammenhängenden, friesartig komponierten, nur durch die beiden horizontal stehenden Henkel unterbrochenen Malerei; daneben kommen auch einfache, nur mit Ornamenten, großen Augen u. dgl. bemalte Schalen vor. Thon blieb auch in der römischen Zeit das gewöhnliche Material für diese Gattung Trinkgeschirr; doch gab es daneben auch gläserne und selbst mit Edelsteinen besetzte silberne Exemplare. Bronzene sind nicht häufig.

Unter den Bechern ist zunächst zu nennen der große, meist zweihenklige und tiefe Skyphos, ein ursprünglich aus Holz gefertigtes und von Hirten und Landleuten gebrauchtes Trinkgefäß, welches später meist in Thon, bisweilen aber auch in Metall hergestellt wurde. Dasselbe hat die Gestalt eines Napfes oder einer hohen Tasse mit horizontalstehenden Henkeln und ist bald mit einem geraden Boden auf einer niedrigen Basis versehen, wie Fig. 47, Nr. 6, (wo jedoch nur ein horizontaler Henkel und ein vertikalstehender, ringförmiger Griff angebracht sind), oder geht in eine Spitze aus, wie Nr. 41; im letzteren Falle gehörte jedoch kein besonderes Fußgestell dazu, wie bei den Amphoren, sondern der Trinker behielt den Becher, so lange noch

Wein darin war, in der Hand und stellte ihn, wenn er leer war, umgekehrt mit dem Rande nach unten auf den Tisch. Dasselbe ist der Fall mit der ebenfalls häufig sich findenden Form des henkellosen, halbrunden und fußlosen Bechers, welchen man auf den Denkmälern oft in der Hand des Herakles sieht; derselbe ist meist groß und tief und faßt daher viel, ist also für solche gewaltige Trinker, wie Herakles in der Sage erscheint, bezeichnend. Die Form begegnet uns unter den bemalten Vasen seltener, war aber jedenfalls in Metall häufig, vielfach mit getriebener Arbeit verziert, wie z. B. Bd. I, S. 19, Fig. 3 das in der Hand der Medea befindliche Gefäß.

Eine zweite Form des Bechers ist der Kantharos, ein meist auf ziemlich hohem Fuße ruhendes, mit weit ausgeschweiften, dünnen, vertikal stehenden Henkeln versehenes Gefäß von ansprechender Form, speziell der Becher des Dionysos, welchen derselbe auf unzähligen Bildwerken führt; vgl. Fig. 47 Nr. 12. Der Formenreichtum der alten Keramik und Metalltechnik zeigt sich namentlich an diesem Trinkgefäß in seinem vollsten Maße; bald erheben sich die Henkel in zierlichem Schwunge hoch über den oberen Rand des Bechers hinaus (wie z. B. an Nr. 11), bald schmiegen sie sich demselben an; der Bauch ist bald eingezogen, bald weit ausladend, der Fuß bald ganz einfach und niedrig gehalten, bald in verschiedenen Profilen abgestuft zu mäßiger Höhe sich erhebend. Die Vasenmalerei findet auf der stark gebogenen Fläche dieses Gerätes nur ein beschränktes Feld ihrer Thätigkeit; um so üppiger hat dafür die Erz- und Silberarbeit das ihrige zur Ausschmückung von Bauch und Henkeln dieser Becher gethan. (Vgl. den Becher des Hildesheimer Silberfundes Bd. I, S. 162, Fig. 113.)

Wieder eine andere Form des Bechers, für welche wir jedoch keine spezielle antike Benennung wissen, ist die, welche wir heute in der Regel als Pokal bezeichnen. Sie kommt sowohl in der griechischen Vasenmalerei (vgl. Fig. 47 Nr. 9), als besonders häufig in der etruskischen Buccheroware vor. Von letzterer haben wir

ſchon ein mit Reliefs verziertes Beiſpiel eines ſolchen henkelloſen Pokales auf hohem Fuß Bd. I, S. 79, Fig. 58 kennen gelernt; ein anderes, welches eine ziemlich flache Vertiefung auf hohem Unterſatz zeigt, ohne jegliche Verzierung einfach glatt, geben wir hier unter Fig. 61. — Beſondere Formen für die Becher haben ſich dann in der Glastechnik ausgebildet; namentlich bevorzugt ſind hier die Stengelgläſer, entweder mit kleinem Fuß und

Fig. 61.

Etruskiſcher Bucchero-Becher.

in allmählicher ſanfter Rundung anſteigend oder in Form des Paßglaſes als umgekehrter abgeſtumpfter Kegel gebildet, mit kleinen, das Anfaſſen erleichternden Buckeln. (Vgl. die betreffenden Gläſer in der Abbildung Bd. I, S. 102, Fig. 73.)

Was endlich die dritte Gattung der Trinkgefäße, die Trinkhörner (Rhyta) anbetrifft, ſo haben wir über dieſe ſchon Bd. I, S. 71 gehandelt und unter Fig. 50 dort ein Beiſpiel mitgeteilt. Sie waren im griechiſchen Altertum häufiger, als in der römiſchen Zeit, aus welcher thönerne Exemplare gar nicht bekannt

sind; dagegen sind die fein modellierten und bemalten griechischen und unteritalischen Rhyta in den Sammlungen sehr zahlreich vertreten und außerordentlich mannigfaltig in den dafür verwandten Tierformen. Auch diese Geräte wurden häufig in Bronze und Silber hergestellt.

Fig. 62.

Silen als Gefäßträger, Bronze aus Pompeji.

Mit den hier in Kürze besprochenen Formen ist die Menge der zum Trinken benutzten Gefäße der Alten selbstverständlich bei weitem nicht erschöpft. Die alten Schriftsteller haben uns noch eine Menge besonderer Benennungen von solchen überliefert, und die in unseren Sammlungen aufbewahrten Gefäße zeigen noch manche eigentümliche Form, die hier nicht zur Behandlung gelangen konnte; indessen sind wir nur selten in der Lage, bestimmten Gefäßen mit Sicherheit antike überlieferte Benennungen beizulegen.

Zum Schluß dieses Abschnittes wollen wir noch darauf aufmerksam machen, daß man, abgesehen von den Kredenztischen (Abaci), welche zur Aufstellung von Geräten und sonstigen bei Tafel notwendigen oder lediglich zum Prunk bestimmten Gefäßen dienten, auch eigene Gefäßständer hatte. Wir haben schon oben (S. 98) darauf hingewiesen, daß verschiedene Gefäße derartige Gestelle schon wegen ihrer Form, welche es nicht erlaubte, sie aufzustellen, haben mußten; aber auch für andere mit breitem Boden schuf vornehmlich die spätere Luxustechnik eigene Unter-

sätze, von denen wir hier Fig. 62 einen besonders anmutigen mitteilen, zumal auch deswegen, weil hier ein seltsamer Widerspruch in der Erfindung zu Tage tritt, welcher geeignet ist, unseren modernen kunstgewerblichen Bestrebungen als eben so belehrendes wie warnendes Beispiel zu dienen. Es ist das ein in Pompeji gefundener bronzener Gefäßhalter, welcher einen Silen vorstellt. Der bärtige Alte, nackt bis auf einen um die Lenden gegürteten Schurz, hält hier mit aller Kraft und schwerer Anstrengung mit seiner Linken ein Gefäß empor, welches in einem mit Palmetten (die das Herabgleiten des Gefäßes verhindern sollten) versehenen Ring stand; Fragmente des Gefäßes sind mit der Figur gefunden worden. Stellung und Haltung der Statuette sind meisterhaft ausgeführt; breitbeinig, um einen recht festen Halt am Boden zu haben, steht der dickbäuchige Gesell da, mit dem rechten Arm das Gleichgewicht gegen die schwere Last herzustellen suchend, das bärtige Kinn gegen die Brust gedrückt, die Stirn wie im Ärger über die ihm zugemutete Arbeit unwillig gerunzelt. Indessen mit Recht weist Overbeck darauf hin, daß sich mit dieser untadelhaft ausgeführten, vortrefflichen Komposition eine ganz ungereimte Erfindung zur Aufnahme des von der Figur getragenen Gefäßes verbindet. Zwar daß die Palmetten unorganisch aus dem Ringe hervorspringen, soll nicht so sehr betont werden; aber daß der Leib des Ringes von einer Schlange gebildet wird, daß der Silen diesen Ring an einem Punkt seines Umkreises faßt und so die Last hebt, ist schon an und für sich statisch und mechanisch ein Ding der Unmöglichkeit; und das ärgste ist, daß eine lebendige, sich ringelnde Schlange, deren Wesen die Biegsamkeit, die Elasticität ist, hier als der eigentliche Träger erscheint. „Es dürfte schwer sein", bemerkt Overbeck, „ein zweites Beispiel aus der verwandten Antike aufzufinden, in welchem sich der feinste künstlerische Geschmack mit einem ähnlichen Mangel an Takt und Gefühl verbände, während wir Modernen freilich zu hunderten dergleichen Erfindungen machen, gegen welche diese hier noch als musterhaft gelten muß."*)

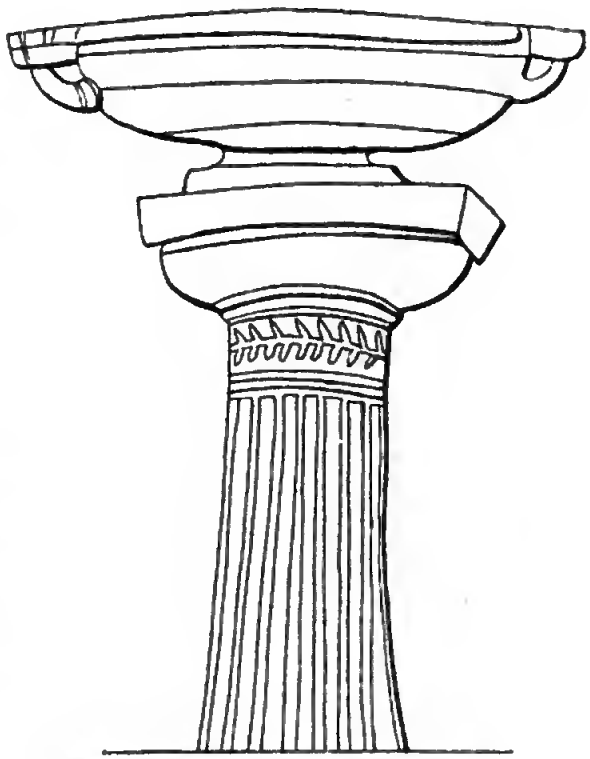
*) Overbeck, Pompeji, 4. Aufl. S. 552.

V. Geräte (Fortsetzung).

5) Bade- und Toilettengerät.

Von Waschtischen, wie wir sie heute besitzen, oder ähnlichen Vorrichtungen ist im Altertum nicht die Rede; vornehmlich wohl deswegen nicht, weil das Baden des ganzen Körpers damals eine viel größere Rolle spielte als heutzutage. In dem Gebrauch der warmen Bäder herrschte freilich im Altertum ein Wechsel der Sitten; während in der römischen Kaiserzeit das tägliche warme Bad beinahe Regel ist, bevorzugte die klassische Zeit des hellenischen Altertums, welcher warme Bäder in häufiger Anwendung als verweichlichend galten, das kalte Bad; und im homerischen Zeitalter finden wir gar den Gebrauch des Bades nur als eine außergewöhnliche Handlung, welcher man sich vorwiegend nach größeren Strapazen, wie Kämpfen und längeren Reisen, unterzog. Daß die homerischen Helden und Frauen aber sich frühmorgens regelmäßig gewaschen hätten, erfahren wir nicht; so vielfach der Dichter, zumal in der Odyssee, das tägliche Leben bis in seine kleinsten Züge malt, so spricht er hiervon doch nie, und unter den Geräten des heroischen Haushaltes wird, abgesehen von den Becken, in welchen sich die Gäste vor Beginn der Mahlzeit die Hände waschen, keine Waschschüssel oder derartiges erwähnt. Hingegen wird häufig der Badewanne gedacht, deren Material Holz oder Stein gewesen zu sein scheint.

Fig. 63.



Badebecken, nach einem Vasenbilde.

Auch die Schriftsteller der historischen Zeiten melden uns über diese Interna des häuslichen Lebens nur wenig; dafür geben uns die Darstellungen der Vasenbilder mit ihren mannigfaltigen Genreszenen allerlei hübsche Bilder aus öffentlichen und privaten Bädern, in denen wir zugleich die vornehmlichsten, dabei zur Verwendung gelangenden Gefäße und Geräte kennen lernen. Badewannen finden wir allerdings auf diesen Bildwerken nirgends; es scheint, als ob diese in den griechischen Bädern nicht üblich gewesen wären; an ihre Stelle traten größere Bassins, in denen eine oder mehrere Personen bequem Platz fanden, auch Räume mit Douchen, welche aus bildlich verzierten Mündungen in Gestalt von Löwen-, Panther-, Eberköpfen u. dgl. herausströmten. Noch häufiger aber sind große Badebecken, allem Anschein nach von Stein gearbeitet. Dieselben haben die Form einer ziemlich großen und meist auch tiefen Schale, die entweder glatt oder kanneliert oder sonstwie verziert ist; sie ruht bald auf einem massiven Fuß, der oft die Form einer niedrigen Säule mit Kapitäl hat (vgl. Fig. 63), bald auf drei als Tierklauen gebildeten Füßen (vgl. Fig. 64, wo man aber Bronze als Material vorauszusetzen hat); dazu kommt meist noch eine besondere viereckige Basis, in welche die Füße fest verzapft sind. Derartige feststehende Becken haben den Alten offenbar die Dienste unserer Waschtische gethan; wir sehen häufig auf Vasenbildern, wie Frauen davor ihre Toilette machen, nicht bloß wie sie unbekleidet mit dem Schwamme hantieren, wobei man an eigene Badekabinetts denken muß oder an öffentliche Badstuben, sondern auch wie Frauen in voller Bekleidung sich in solchen Becken die Hände waschen u. dgl. m. Für Übergießungen, welche ebenfalls oft dargestellt werden und die man sich durch Sklaven geben ließ, dient meist die Hydria; zum Eingießen des Waschwassers in kleinere, von Dienern gehaltene Handbecken, in denen man sich nach der Mahlzeit die Hände wusch, Kannen von der oben (S. 118) besprochenen Form.

Im römischen Badehause finden wir, abgesehen von den für

den allgemeinen Gebrauch eingerichteten Bassins ähnliche Badebecken, daneben aber auch die Badewanne. Es gab deren von Thon und von Stein; der Form nach kreisrunde, für Sitzbäder und zum Fußwaschen, häufiger aber länglich gestaltete; und solche oblonge Wannen aus Marmor, Porphyr, Granit u. a., welche wahrscheinlich aus großen Thermen stammen, haben sich mehrfach erhalten, bald einfach glatt und ohne Schmuck, bald mit kurzen, schweren Füßen, vielfach in Gestalt von Löwenklauen

Fig. 64.

Badeszene, griechisches Vasengemälde.

versehen und an den Seiten mit Löwenköpfen, mit Nachahmungen ringartiger Griffe u. dgl. m. verziert. Derartige kostspielige und schwer transportable Badewannen kamen jedoch in bürgerlichen Wohnungen schwerlich vor; hier behalf man sich in den Badekabinetts, deren selbst ärmere Haushaltungen nicht entbehrten, mit einfach gemauerten Bassins.

Noch eine andere Vorrichtung war der Badestuhl, auf welchen sich der Badende setzte, um sich mit warmem Wasser begießen zu lassen, eventuell auch um in Decken gehüllt darauf ein

Dampfbad zu nehmen. Diese Stühle, deren jede größere Bäderanlage eine hinreichende Anzahl haben mußte, haben in der Regel im Rücken eine ganz niedrige runde Lehne, welche sich über den platten Sitz erhebt; der Sitz hat vorn einen Ausschnitt von der Form eines verlängerten Halbkreises oder Hufeisens, durch welchen das über den Badenden ausgegossene Wasser abfloß oder auch beim Dampfbad der Rauch eindrang. Unter den uns erhaltenen derartigen Stühlen, welche immer in Stein hergestellt wurden, finden sich wahre Prachtexemplare; namentlich zeichnet sich ein im Vatikan befindlicher Badestuhl von tadellosem rotem Marmor durch die zwar einfachen aber schönen Formen aus: Löwenfüße, Palmetten und Voluten bilden das zierliche Ornament der Lehnen und des Unterbaues.

Eine Sitte, welche man heute nicht mehr kennt, welche aber das ganze Altertum hindurch verbreitet war und verschiedene eigens dafür bestimmte Geräte beanspruchte, war die, sich den Körper mit wohlriechenden Salben und Essenzen einzureiben. In den homerischen Gedichten spielt das Einreiben mit duftenden Ölen eine viel größere Rolle, als das Baden; Parfüms und Salben gehörten so gut wie Kleider, Metallgefäße und alte Weine zu den notwendigen Vorräten eines wohlbestellten Haushaltes. Diese von den Orientalen herübergekommene Sitte war bei Griechen wie bei Römern gleich allgemein. Man salbte sich in der Regel nach dem Bade den Körper mit Olivenöl, welches wohl auch einen aromatischen Zusatz erhielt; und zur Aufbewahrung dieses Öles diente die sogenannte Lekythos, ein Gefäß von ganz bestimmter, zweckentsprechender Form, für welches namentlich der lange, schmale Hals, der etwas verbreiterte Ausguß mit glattem, breitem Rand und der eine, Bauch und Ausguß verbindende Henkel charakteristisch sind, während der Bauch zwar in der Regel ebenfalls länglich und der Form des Cylinders sich nähernd ist, aber auch noch in sehr verschiedenen anderen Formen vorkommt. Das Material dieser Salbflaschen war vornehmlich Thon, doch kamen auch lederne und bronzene,

sogar silberne Lekythen vor. Die am häufigsten sich findende Form der thönernen Lekythos zeigt Fig. 47 Nr. 33 und Bd. I, Fig. 46; in dieser Gestalt fertigte man sie in den verschiedensten Größen und Materialien. Auch ihre Benutzung war eine mannigfaltige: teils bewahrte man darin das Öl zum eigenen Gebrauche auf, teils salbte man daraus die Toten; man stellte Lekythen um die aufgebahrte Leiche herum und gab dem Toten solche auch auf den Scheiterhaufen und ins Grab mit. Athen war ganz besonders als Fabrikationsort solcher Lekythen berühmt, und zumal die Bd. I, S. 64 besprochenen Lekythen mit polychromen Malereien auf weißem Grunde gehören zur Spezialität der attischen Keramik. Doch kommt die gleiche Form auch im gewöhnlichen schwarz- und rotfigurigen Stile vor; und für besonders elegante, mit bunten Farben und Vergoldung zu schmückende Gefäße verwandte man gern plastische Formen, wie wir das an einigen schönen Exemplaren Bd. I, Fig. 51—57 kennen gelernt haben. Ein weiteres, besonders anmutig ausgestattetes Stück derart geben wir noch unter Fig. 65. Es stellt diese Lekythos eine im schönsten Stil ausgeführte Sirene vor, mit zierlich geschmücktem menschlichem Oberleib, Flügeln, in Vogelkrallen ausgehenden Füßen und Schwanz. Der ganze Leib des Gefäßes wächst

Fig 65.

Lekythos mit Darstellung einer Sirene.

aus einem nach oben ſich öffnenden Blätterkelche heraus, wie denn auch der übrige Grund des Gefäßkörpers mit ſchuppenartig aufgeſetzten Blättern und vergoldeten Roſetten geſchmückt iſt.

Solche beſonders zierlich ausgeſtattete Salbenfläſchchen mochten wohl zur Toilette von Damen gehört haben. Sonſt diente zur Aufbewahrung koſtſpieligerer Salben oder Parfüms, welche man mehr in kleineren Quantitäten zu beſitzen pflegte und namentlich zur Haarpflege verwandte, ein Gefäß, welches den Namen Alabaſtron führte: ein kleines ſackartig geſtaltetes Fläſchchen mit Henkel und eng eingezogenem Halſe, ſo daß die Flüſſigkeit nur tropfenweiſe daraus herausträufeln konnte. Meiſt haben dieſe Alabaſtra längliche Form, wie Nr. 35 und 37 der Fig. 47 und das Fläſchchen, welches die eine Frau auf Fig. 64 in der Hand hält; andere haben mehr Kugelgeſtalt, wie Nr. 36 (dieſe Form führte wahrſcheinlich den Namen Aryballos); beide Formen kommen auch in anderem Material vor, häufig z. B. in buntem Glaſe, mit zwei öſenartigen Henkeln verſehen (vgl. Bd. I, S. 102, Fig. 73), ferner in Bronze, Silber, Gold, auch in edlen Steinen: zumal der von den Alten auch Onyx genannte orientaliſche Alabaſter (wovon die Fläſchchen auch ihre Benennung haben) iſt oft dafür verwandt worden. Die Alten vergleichen die Geſtalt des Alabaſtrons gelegentlich mit der einer Birne, einer Perle, einer Roſenknoſpe; man darf bei ſolcher Mannigfaltigkeit annehmen, daß auch die Fig. 66—68 abgebildeten kleinen Thonamphoren (vgl. Bd. I, Fig. 60 und 61), welche ſich von der gewöhnlichen Amphora nur durch ihre Kleinheit und den Mangel eines zweiten Henkels unterſcheiden, ebenfalls als Salbfläſchchen gedient haben; es ſtimmt dieſe Bezeichnung derſelben auch damit überein, daß, wie wir erfahren, die Alabaſtra meiſt ſo konſtruiert waren, daß ſie nicht allein ſtehen konnten, weshalb man eigene Käſtchen oder Behälter für dieſelben hatte, denen wir auf Vaſenbildern hier und da begegnen; vgl. unten in Fig. 76 das Käſtchen c, in dem man die Hälſe der Fläſchchen deutlich erkennen kann.

Die beſprochene Sitte, den Körper mit fetten, öligen oder

salbenartigen Substanzen einzureiben, hatte die Erfindung eines Gerätes zur Folge, welches besonders im Gebrauch der gymnastischen Jugend und der Athleten sich befand und unter dem Namen Schabeisen, griech. Stlengis, lat. Strigilis, bekannt ist. Bekanntlich gehörte das Salben des Körpers mit Öl und das Bestreuen mit dünnpulverisiertem Staub zur Ausrüstung der nackt auftretenden Ringer; das Öl sollte den Körper geschmeidig machen, der Staub andererseits verhindern, daß der

Fig. 66.

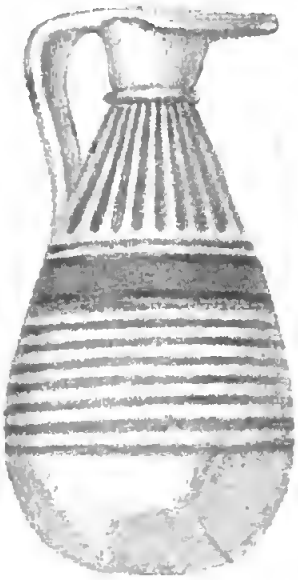


Fig. 67.

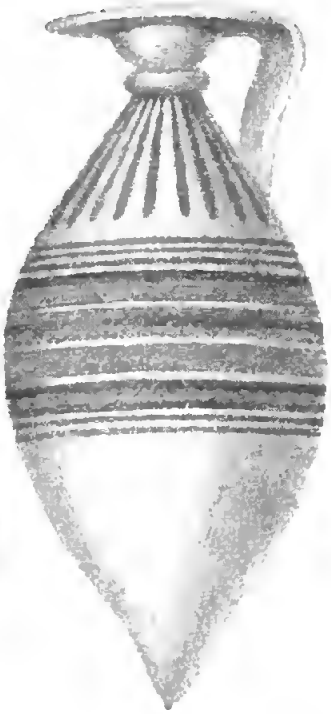


Fig. 68.

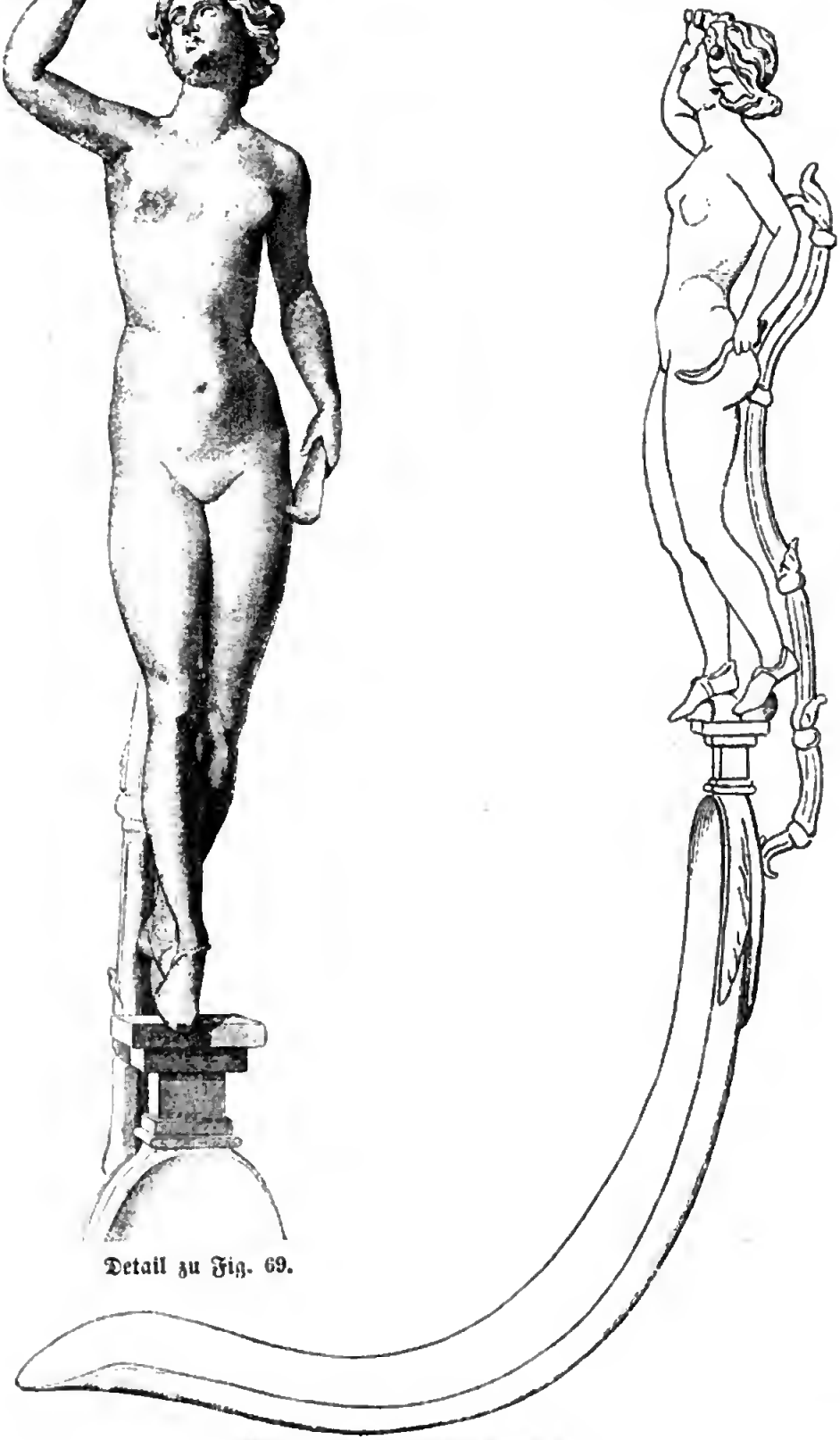
Salbfläschchen.

Umschlungene nicht zu leicht infolge der Glätte der Haut dem Gegner wieder entschlüpfe. Begreiflicherweise bildete sich dadurch, und noch mehr, wenn, wie es oft geschah, die Ringer ihren Kampf auf dem Erdboden noch fortsetzten, eine dicke Schmutzkruste auf der Haut, welche das bloße Bad noch nicht entfernt hätte; und deshalb ging dem Baden das Abkratzen der Körperoberfläche vermittelst jenes Schabeisens voraus. Es ist das ein Instrument von der Form eines länglichen gebogenen Löffels

Fig. 70.

Detail zu Fig. 69.

Fig. 69.



Bronzener Strigilis aus Paleſtrina.

mit einfachem umgebogenem Griff, meist aus Metall, doch bisweilen auch aus Knochen, Rohr u. dgl. hergestellt; wir sehen seinen Gebrauch auf zahlreichen alten Bildwerken dargestellt, am schönsten und edelsten in der berühmten Statue des „Schabers“ (Apoxyomenos) im Braccio nuovo des Vatikans. In welch anmutiger Weise man bei diesen, in den meisten Exemplaren allerdings ganz schmucklosen Geräten gelegentlich künstlerische Verzierungen anbrachte, zeigen die folgenden Beispiele. Fig. 69 (mit vergrößerter Darstellung der Details, Fig. 70) ist eine aus Palestrina (dem alten Präneste) stammende bronzene Strigilis; sie zeigt als Ausgang des Griffes eine auf einer kleinen Basis stehende, nackte Frauengestalt, welche sich auf den mit Schuhen bekleideten Füßen in die Höhe reckt und die rechte Hand zu ihrem Kopfe erhebt; in der linken hält sie eine Strigilis: die Alten liebten es, wenn sie menschliche Figuren zum Schmuck von Geräten verwandten, diese wieder in direkte Beziehung zu den Geräten zu setzen, deren Schmuck sie bilden, also z. B. einer als Spiegelgriff dienenden Venusfigur einen Spiegel in die Hand zu geben u. dgl. Ein verzierter Henkel verbindet die Figur mit dem eigentlichen Schabeisen und ist ebenso dazu bestimmt, das Fassen des Gerätes zu erleichtern, als zu ermöglichen, daß man dasselbe an einem Bande oder Ringe befestigen und bei sich tragen konnte. — Diese Form der Handhabe, wenn auch gewöhnlich in unverzierter Gestalt und nichts als die Verlängerung des Griffes, ist für die griechischen und etruskischen Strigeln charak-

Fig. 71.

Bronzene Strigeln im Museum zu Neapel.

teristisch; das ganze Gerät erhält dadurch zugleich eine sehr graziöse Krümmung, welche den römischen Strigeln, die vielfach nur zum Umfassen, nicht zum Durchstecken der Hand eingerichtet sind, meist fehlt. Als Beispiel für letztere mögen die zwei Fig. 71 abgebildeten bronzenen Schabeisen des Museo nazionale in Neapel dienen. Es sind Pendants; sie waren an Ösen, welche die Griffe durchbohren, vielleicht mit noch anderen Badegeräten auf einen Metallring aufgereiht, von dem noch ein Stück erhalten ist. Die Verzierung des Griffes bildet an dem einen eine männliche bärtige Figur, an dem andern eine weibliche mit Kopfputz versehene; von beiden ist nur der mit einem Mantel bekleidete Oberleib dargestellt. Auch hier muß die Art, wie die menschliche Figur verwandt ist, obgleich ganz abweichend von dem vorigen Beispiel, als sehr geschickt bezeichnet werden; denn während die Darstellung der ganzen menschlichen Figur bei dieser Art der Disposition, wo das Schabeisen am Kopf der Figur ansetzt, ungeeignet erschien, wird hier durch die bekleideten Oberkörper, indem unterhalb derselben der eigentliche Griff der Strigilis pfeilerartig mit einer kleinen profilierten Basis gebildet ist, ganz der Eindruck jener im Altertum so verbreiteten Hermen hervorgerufen. Dadurch ist auch für die an sich unschöne eckige Form des Griffes, welche ebenfalls den römischen Strigeln eigentümlich ist, eine sehr geschickte Verwendung gefunden.

Unter den mannichfaltigen Toilettengeräten des weiblichen Geschlechtes haben wir vor allen Dingen der Spiegel zu gedenken.*) Die Erfindung der Quecksilberspiegel gehört bekanntlich erst der Neuzeit an; die Alten kannten zwar, wie wir gelegentlich erfahren, auch gläserne Spiegel, welche in den Glasfabriken von Sidon hergestellt wurden und wahrscheinlich aus dicken Glasplatten mit irgendwelcher Folie bestanden, doch wissen wir nichts Näheres über dieselben, und gefunden haben sich solche

*) Das Hauptwerk sind Gerhards Etruskische Spiegel, 4 Bände, Berlin 1843—68; von Bd. V. von Klügmann u. Körte, Berlin 1884, sind die ersten Hefte erschienen. Allgemeine Gesichtspunkte bei Friederichs a. a. O. S. 18 ff.

bisher noch gar nicht, scheinen auch weder in Griechenland noch in Italien viel im Gebrauch gewesen zu sein. Man bediente sich vielmehr fast ausnahmslos der Metallspiegel, und es ist daher begreiflich, daß Wand- und Pfeilerspiegel, dergleichen wir in unseren Zimmern zu haben pflegen, in den alten Wohnungen fehlten. Erst die römische Kaiserzeit kannte Metallspiegel, welche die ganze Größe des menschlichen Körpers wiedergaben und in die Wand eingelassen wurden; doch werden solche in Privathäusern auch damals noch nicht häufig gewesen sein, dagegen werden sie bei Barbieren und Friseurs als elegantes Ladenmobiliar und Mittel, um Kunden anzulocken, erwähnt. Das gewöhnlichste Material dieser gegossenen und blankpolierten Metallspiegel war Kupfer vermischt mit Zinn, Zink und anderen Stoffen; bisweilen wurden sie versilbert oder auch ganz und gar aus massivem Silber hergestellt, was in der Kaiserzeit so häufig wurde, daß, wie Plinius klagt, selbst die Mägde schon angefangen hätten, sich silberner Spiegel zu bedienen. Solche haben sich nun freilich nicht erhalten, dagegen Bronzespiegel in sehr beträchtlicher Zahl; die Mehrzahl derselben sind etruskisches Fabrikat, doch kennt man jetzt auch schon eine beträchtliche Zahl griechischer Spiegel. Es sind das sämtlich Handspiegel (man vgl. den in Fig. 64 rechts am Boden liegenden), und auch diejenigen, deren Griff eine Basis hat, so daß sie hingestellt werden konnten, dienten doch nicht allein als Stehspiegel, sondern der Fuß oder Ständer bildete zugleich die Handhabe, wenn man den Spiegel sich vorhielt. Was die äußere Form anlangt, so sind die griechischen Spiegel und die überwiegend meisten etruskischen und römischen stets kreisrund und entweder ganz flach oder ein wenig gehöhlt, in Gestalt einer sehr flachen Schale (weshalb man früher die Spiegel wirklich für Opferschalen gehalten hat); entweder waren beide Flächen glatt poliert, so daß man sich in jeder derselben spiegeln konnte, oder die eine Seite wurde mit eingravierten Zeichnungen verziert; doch ist letzteres in Griechenland nur vereinzelt zu finden und allem Anschein nach waren die glatten.

ungravierten Spiegel in Griechenland beliebter, während in Etrurien das Gegenteil ſtattfindet. Die Zeichnung beſteht meiſt in einfachen, in den Bronzegrund gravierten Umriſſen, wozu bisweilen noch etwas Schraffierung tritt; nur ganz ausnahmsweiſe findet es ſich, daß die Figuren ſelbſt in eingelegten Silbergrund graviert und von Bronzegrund, der als Folie dient, umgeben ſind.

Wenn dergleichen gravierte Verzierungen an griechiſchen Spiegeln ſeltener ſind, ſo hat dafür die Kunſt doch nicht minder auch an ihnen einen wichtigen Anteil. An den mit einem Griff verſehenen Spiegeln iſt es namentlich dieſer, welcher in plaſtiſcher Arbeit geſchmackvoll ornamentiert iſt. Während bei den etruskiſchen Spiegeln in der Regel Spiegelſcheibe und Griff aus einem Stück gegoſſen ſind und letzterer nur aus einem entweder gar nicht verzierten oder bloß mit Gravierung verſehenen Zapfen beſteht, welcher in einen aus Holz oder Knochen gefertigten Stiel geſteckt wurde, ſind die griechiſchen Spiegel meiſt aus zwei geſonderten Stücken hergeſtellt, indem das Spiegelrund ſelbſt beſonders gearbeitet und der in gegoſſener und nachziſelierter Arbeit gefertigte Griff daran angefügt iſt. Hierbei iſt denn ſehr häufig die menſchliche Figur als ſtützendes Glied verwendet, und zwar ſchon in alter Zeit, da verſchiedene Exemplare ſolcher figürlichen Spiegelgriffe hochaltertümlichen Stil zeigen. Gewöhnlich iſt es die Geſtalt der Aphrodite, als „des Ideals und Vorbildes jeder ſich ſchmückenden Frau," welche zur Trägerin des Spiegels benutzt wird. In ſehr hübſcher Weiſe iſt dies an dem hier unter Fig. 72 abgebildeten Berliner Spiegel geſchehen. Es iſt ein Stehſpiegel; die den Griff bildende Göttin ſteht nämlich auf einem Unterſatz, welcher auf drei in Klauen ausgehenden Füßen ruht. Bekleidet iſt die etwas altertümliche Figur mit einem langen, ärmelloſen Chiton mit Überſchlag und Schuhen, deren Schnallen durch Gravierung bezeichnet ſind; mit der geſenkten Linken erfaßt ſie das Gewand, während die erhobene Rechte einen Apfel hält. Das Spiegelrund iſt mit dieſer Stütze durch ein Ornament vermittelt, an welches neben dem Haupt

der Göttin zu beiden Seiten ein fliegender Eros mit dem einen Flügel angeheftet ist; eine Erfindung, welche ebenso anmutig im tektonischen Aufbau des Gerätes wirkt, als sie eben durch die beiden Eroten eine durchaus passende Beigabe zur Aphrodite bildet, wobei jene zugleich in ihrem leichten Fluge einen hübschen Gegensatz zu der karyatidenartig streng gehaltenen Figur der Göttin selbst abgeben. Weiteres auf Aphrodite bezügliches Beiwerk ist auch dem Rand der Metallscheibe noch beigegeben; oben bekrönt denselben eine Blüte, rechts und links davon sind zwei Hähne sich gegenüberstehend angebracht, weiter unten ein Hase und ein anderes, nicht deutlich erkennbares vierfüßiges Tier, vielleicht ein Wiesel. Auf der Rückseite ist der Spiegel nur mit einer einfachen Dekoration konzentrischer Kreise versehen. Dieser Typus der Aphrodite kommt noch bei anderen Exemplaren in ähnlicher Weise vor. In anderen Fällen ist der Griff auch als eine Figur, welche unmittelbar mit dem Kopf oder mit Kopf und Händen die Spiegelscheibe trägt, gebildet; oder es ist über dem Kopf der Figur noch

Fig. 72.

Bronzener Stehspiegel im Berliner Museum.

ein einfacher oder doppelter, mit Tieren, Palmetten u. dgl. verzierter Tragebalken als Zwischenglied eingeschoben. Ein schöner aus Lokri (in Unteritalien) stammender Spiegelhalter von griechischer Arbeit hat die Gestalt einer zweizinkigen Gabel, deren innerer Raum durch eine plastische Gruppe, wahrscheinlich Aphrodite und Adonis vorstellend, ausgefüllt ist.

Anderer Art sind die einfach runden Spiegel ohne Griff. Für diese hatte man teils Kapseln aus Holz, Bronze u. dgl., zur Aufbewahrung, teils versah man sie mit einem die Spiegelfläche schützenden, bronzenen Deckel, welcher entweder abnehmbar oder vermittelst eines Scharniers am Spiegel befestigt war, so daß er auf- und zugeklappt werden konnte. Sowohl jene Spiegelkapseln, als diese Klappspiegel sind sehr häufig mit einem gegossenen oder getriebenen und auf die glatte Deckelfläche aufgelöteten Relief versehen; auch in Formen gepreßte Reliefs sind dafür verwandt worden. Derartige Geräte haben sich noch vielfach in Griechenland wie in Italien gefunden; wir geben hier unter Fig. 73 ein in Präneste gefundenes Exemplar einer solchen Spiegelkapsel von schönster griechischer Arbeit. Dargestellt ist die Entführung des Ganymed durch den Adler des Zeus, dabei ist Aphrodite und einige erschreckt zurückweichende Gefährten des Ganymed anwesend. Der oben befindliche bewegliche Henkel diente dazu, den Spiegel irgendwo aufzuhängen, während der an der verzierten Oberfläche selbst angebrachte Griff den Zweck hat, beim Öffnen der Kapsel den Deckel daran fassen und heben zu können.

Klappspiegel mit reliefiertem Deckel sind auch in Etrurien gefunden worden; doch ist die bei weitem überwiegende Masse der etruskischen Spiegel ohne Deckel und mit einem in der oben beschriebenen Weise gestalteten Griffe versehen; die Form der Scheibe selbst ist in der Regel kreisrund, vereinzelt birnenförmig; die älteren Spiegel sind meist platt, die späteren von leiser, konvexer Schwellung, wobei die hohle Innenfläche mit Gravierung verziert ist. An manchen Exemplaren ist auch der Spiegel-

Fig. 73.

Bronzene Spiegelkapsel aus Palestrina.

griff, soweit er nicht durch den hölzernen Stiel bedeckt wird, mit einem gravierten Ornament, häufig figürlichen Charakters,

versehen, und dabei werden auch gern Gestalten gewählt, welche zwischen dem dünnen, nach oben zu sich etwas erweiternden Stiel und der Rundung des Spiegels selbst zu vermitteln geeignet sind, weshalb namentlich Flügelgestalten an dieser Stelle oft vorkommen. Ist der Griff ganz und gar von Bronze gebildet, so läuft er, wenn er nicht nach griechischem Brauch durch eine plastische Figur gebildet wird, oft nach etruskischer Gewohnheit in einen Tierkopf aus.

Fig. 74.

Etruskischer Spiegel.

Was die Zeichnung der etruskischen Spiegel anlangt, so sind dieselben der überwiegenden Mehrzahl nach geringe Dutzendarbeit, obgleich sie in den Vorbildern und Sujets sehr oft auf griechische Originale zurückgehen mögen; Flüchtigkeit der Arbeiter, mangelndes Kunstverständnis und Unkenntnis der griechischen Mythologie haben zahlreiche inhaltliche und stilistische Mängel hervorgerufen. Daher kommen die Hunderte von schlechten Arbeiten, in denen weder die rein ornamentale Behandlung der einfassenden Randverzierung, noch die figürliche Darstellung der Hauptfläche irgendwelchen Kunstwert besitzen (vgl. Fig. 74). Daneben giebt es aber auch Exemplare von besserer, ja einige von geradezu vorzüglicher Arbeit, bei denen man nicht umhin kann, griechischen Einfluß vorauszusetzen. Das schönste von allen ist der hier Fig. 75 abgebildete Semele-Spiegel, den

Fig. 75.

Etruskischer Spiegel (sog. Semele-Spiegel) im Berliner Museum.

jugendlichen Dionysos im trauten Verkehr mit seiner Mutter Semele vorstellend, dabei Apollo und ein kleiner flöteblasender Satyr. Hier atmet alles, trotz einiger auffallender Verzeichnungen, griechischen Geist: die edle Würde der Figuren, die zarte Behandlung des Details, das reizende, die Vorstellung umrahmende Rankenwerk, selbst das ganz einfache architektonische Ornament des Randes trägt den Charakter der besten Zeit griechischer Kunst. Daneben zeigen aber wieder verschiedene Umstände, wie vor allem die etruskischen Inschriften, der durchaus ungriechische Halsschmuck der männlichen Personen, welcher italischem Brauch entspricht, daß die Entstehung dieses hervorragenden Kunstwerkes nicht nach Griechenland selbst verlegt werden kann; man wird am besten thun, hier anzunehmen, daß entweder ein griechischer, in Etrurien lebender Arbeiter, unter Anbequemung an etruskische Sitte, diese Gravierung ausgeführt hat, oder daß man die Kopie eines griechischen Vorbildes von der Hand eines begabten und technisch wie stilistisch hochgebildeten etruskischen Künstlers vor sich hat. Letzteres wäre deswegen immerhin wohl möglich, weil auch rein etruskische Spiegelzeichnungen bisweilen von bewunderungswürdiger Feinheit und Sorgfalt der Ausführung sind.

Auch gravierte Spiegel römischer Provenienz finden sich, obgleich nicht gerade häufig. Namentlich die zu Präneste gefundenen dürfen teilweise der römischen Technik zugewiesen werden, wie trotz des rein etruskischen Charakters, welchen die Vorstellungen tragen, die an manchen sich findenden lateinischen Inschriften beweisen. Die oben erwähnte Birnenform der Spiegel ist bisher lediglich in Präneste nachzuweisen. Doch scheint es, als ob der Gebrauch gravierter Spiegel in der römischen Zeit mehr und mehr abgekommen und schließlich ganz verschwunden sei; vermutlich weil man mehr auf den Metall-, als auf den Kunstwert sah und daher die silbernen Spiegel immer allgemeiner wurden. Die in Pompeji gefundenen bronzenen Spiegel sind auf der Rückseite nur mit einfachen Linien, Arabesken oder

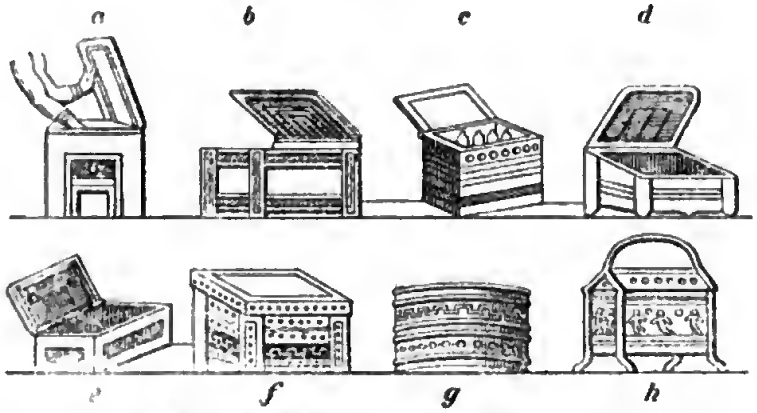
sonstigem rein dekorativem Ornament in Gravierung oder in Relief verziert; reicher ausgestattet ist der Griff und bisweilen auch der äußere Rand. Letzterer ist z. B. an einem Exemplar mit kleinen heraustretenden Ornamenten sternförmig ausgezackt; bei einem anderen Handspiegel entspringt der Griff aus einer Maske, verbindet sich mit dem Spiegelrund durch eine Arabeske und endigt unten in einen gebogenen Schwanenhals. Auch Stehspiegel sind in Pompeji gefunden, ähnlich dem oben abgebildeten; so dient bei einem solchen eine nackte, auf einer Schildkröte stehende Figur als Träger, indem sie mit erhobenen Armen und mit dem Kopfe die Spiegelscheibe stützt, ein Motiv, welches ebenso an und für sich den Gedanken des Tragens hübsch zum Ausdruck bringt, als die beiden in Kopfhöhe erhobenen Hände zugleich den passenden Übergang von der schmaleren Menschenfigur zum breiteren Spiegelrund herstellen. Als Untergestell dient eine kleine von Löwenfüßen getragene Basis, auf welcher die Schildkröte ruht.

Unter den mannigfaltigen Hilfsmitteln und Geräten für die weibliche und männliche Toilette, als Haarzangen (zum Ausreißen der kleinen Härchen), Schermesser, Scheren, Ohrlöffel, Nagelputzer u. a. m. sind es namentlich die Kämme (Haarbürsten waren den Alten unbekannt), welche zum Gegenstand künstlerischer Verzierung gemacht wurden. Man fertigte sie teils aus Holz (namentlich Buchsbaum), teils aus Knochen, Elfenbein oder auch aus Metall, zumal aus Bronze; es kommen sowohl einfache, bloß auf einer Seite gezahnte, als doppelreihige vor. Unter den uns erhaltenen Kämmen, wesentlich römischer Herkunft, sind sehr schön ausgestattete Exemplare: so hat z. B. ein aus Buchsbaum geschnittener Kamm mit zwei Reihen außerordentlich fein und gleichmäßig geschnittener Zähne in der Mitte zwischen beiden Zahnreihen eine mit Goldornamenten eingelegte Elfenbeinplatte; ein in Aigle gefundener, jetzt im Museum von Lausanne aufbewahrter aus Bronze hat in der durchbrochenen oberen Hälfte eine Verzierung von zwei Mäandern, die mit ge-

perlten Rändern eingefaßt sind; die Ecken werden durch Knöpfe von roter Thonpaste gebildet, den oberen Rand krönt in der Mitte ein Arabeskenornament, an den Enden sind Schwimmvögel angebracht. Die doppelreihigen Kämme gleichen in der Form durchaus den unserigen; die einreihigen sind bisweilen abweichend gestaltet, indem der Griff, von welchem die Zähne ausgehen, halbkreis- oder dreieckförmig gebildet ist; hier ist auch meist der Platz für Verzierungen.

Zur Aufbewahrung der verschiedenen Toilettegerätschaften, der Salbfläschchen und Parfüms, zugleich auch für Schmucksachen und sonstige Kleinigkeiten brauchten die Frauen kleine

Fig. 76.



Griechische Kästchen (nach Vasenbildern).

tragbare Kästchen, über die wir hier noch einiges beizufügen haben. Die griechischen Geräte dieser Art kennen wir fast nur aus Abbildungen; da das Material vornehmlich Holz, Flechtwerk, Leder u. dgl. gewesen zu sein scheint, so hat sich davon nichts erhalten. Fig. 76 giebt eine Reihe solcher Kästchen; wir erkennen hieraus, wie verschiedenartig in Form und Ausstattung dieselben waren. Die Abbildung a gehört allerdings nicht hierher, sondern ist eine jener oben besprochenen (S. 63) größeren Truhen zur Aufbewahrung von Kleidungsstücken; c ist eine der oben S. 132 erwähnten Alabastrotheken, aus der man die Hälse der Salbfläschchen herausragen sieht; b, d, e, f sind viereckige Kästchen, wahrscheinlich von Holz, mit Bemalung oder Metallbeschlägen versehen; g ein rundes Kästchen, und h ein mit Griff

und Füßen versehenes Exemplar mit reicher Verzierung und von einer Form, welcher wir sehr häufig begegnen. Auch tempelförmige Kästchen mit Giebeln, Nachahmung der umgebenden Säulenhallen, waren sehr beliebt. Ähnliche Kästchen von verschiedener Form zeigt uns auch das Fig. 77 abgebildete Vasengemälde; wir unterscheiden auch hier solche mit Füßen und andere ohne Füße. Zur Aufbewahrung der weiblichen Arbeiten diente dagegen der geflochtene Korb oder Kalathos von der unter Fig. 78 abgebildeten Form (vgl. auch den Korb auf dem Vasenbilde Fig. 19.)

Anderer Art waren die Toilettekästchen der Etrusker, die wir aus einer größeren Zahl von noch erhaltenen Exemplaren kennen.*) Dieselben haben gewöhnlich cylindrische Form, selten ovale und nur ganz vereinzelt viereckige. Einige der noch erhaltenen waren aus Holz gefertigt, welches mit Leder überzogen und an den Rändern mit Metallstreifen eingefaßt oder auch ganz und gar mit Metallblech bekleidet war; doch hat sich von solchen Geräten, welche jedenfalls einst sehr gewöhnlich waren, der Vergänglichkeit des Materials wegen nicht viel erhalten. Die meisten der uns noch vorliegenden Toilettekästchen oder Cisten sind ganz aus Metallblech (wozu allerdings mitunter noch Holzfütterung hinzukam) gearbeitet, als cylindrische mit Deckel versehene Kästchen, an denen die Flächen sämtlich mit gravierten Verzierungen versehen sind, während die auf dem Deckel befestigten Henkel und die Füße aus gegossenen Bronzeteilen bestehen. Man hielt diese Cisten, von denen wir hier unter Fig. 79 und 80 zwei Beispiele mitteilen, längere Zeit für Geräte von Geheimkulten und nannte sie daher „mystische Cisten"; indessen die in denselben aufgefundenen Gegenstände: Spiegel, Haarnadeln, Kämme, Strigeln, Salbgefäße u. dgl. lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß sie Behälter für Toilettegegenstände waren, und zwar nicht bloß im Gebrauch der Frauen, sondern auch in dem der Männer.

*) Vgl. Friederichs a. a. O. S. 125 ff.

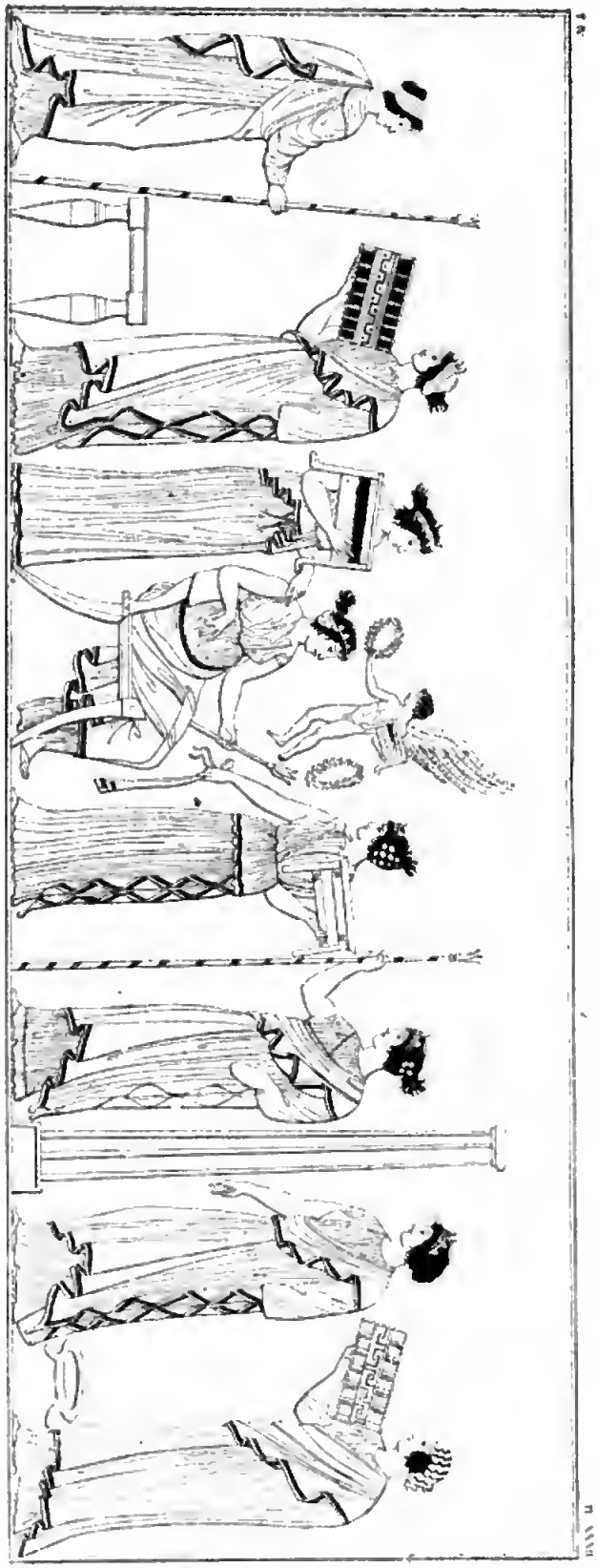


Fig. 77.

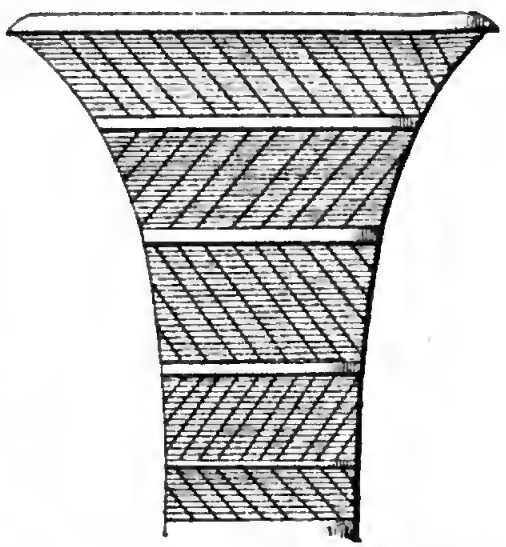
Griechisches Wandbild mit Darstellung aus dem Frauenleben.

Wann die Mode dieser gravierten Cisten aufgekommen, läßt sich ebensowenig mit Sicherheit bestimmen, als die Frage beantwortet werden kann, wie weit sich in lokaler Beziehung die Fabrikation ausdehnte. Die überwiegende Mehrzahl der uns bekannten Exemplare ist in Präneste gefunden; dort muß wohl ein hervorragender Fabrikationsort gewesen sein, worauf auch der Umstand hindeutet, daß manche solcher Cisten lateinische Inschriften bei den dargestellten Figuren und lateinische Fabrikmarken tragen. Andere dagegen haben etruskische Beischriften und

zeigen auch in den Figuren und den dargestellten Gegenständen etruskischen Stil oder Eigentümlichkeiten des etruskischen Kostüms.

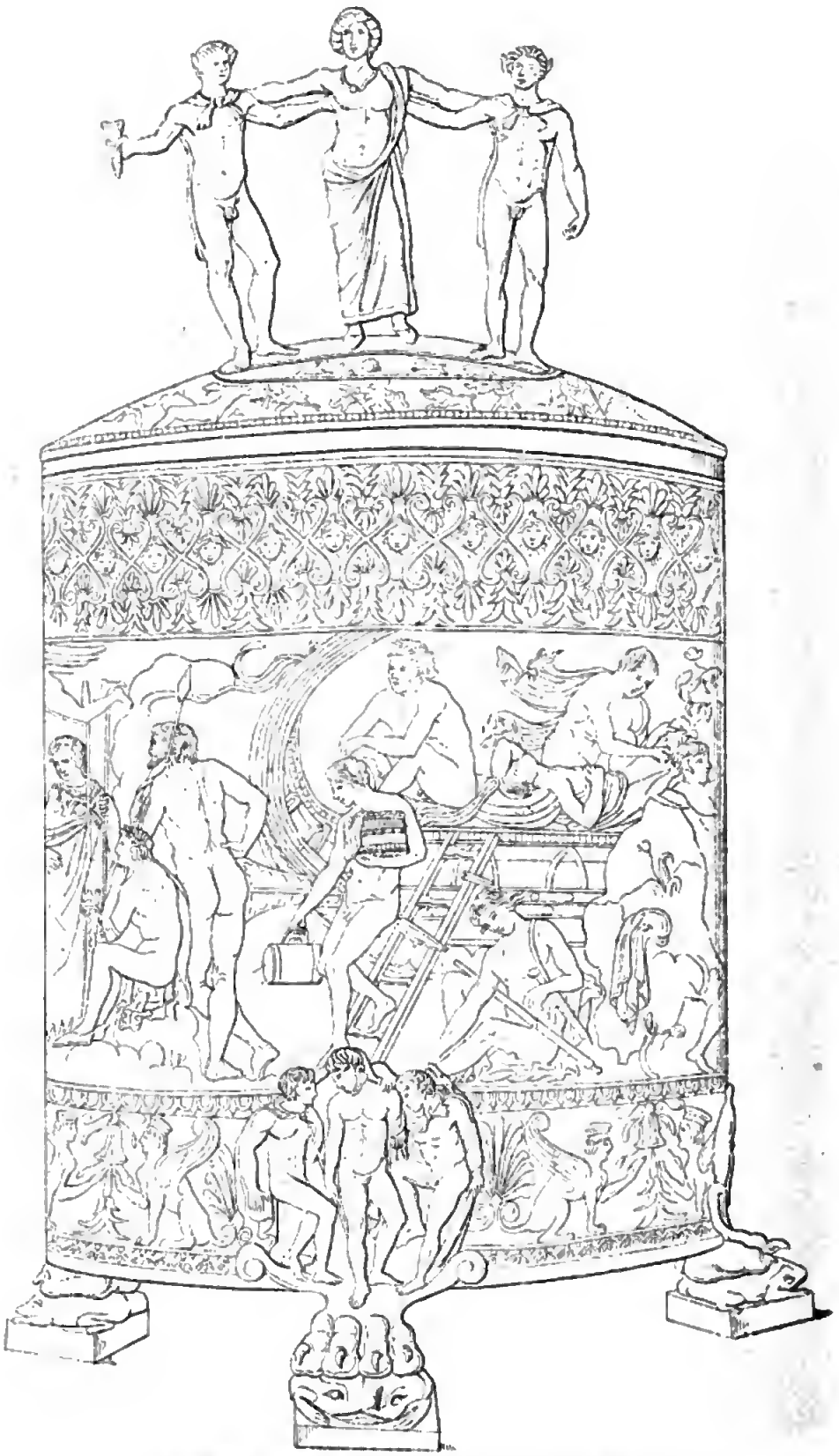
Die ornamentale Ausstattung dieser Geräte ist nach mancher Hinsicht bemerkenswert und lehrreich. Was zunächst den eigentlichen Körper des cylindrischen Gefäßes anlangt, so ist die dekorierte Fläche meistens in mehrere Streifen oder Zonen zerlegt, eine breite mittlere, auf welche die Hauptdarstellung graviert ist, und zwei schmälere oben und unten, welche entweder rein ornamentale Verzierungen oder ebenfalls figürliche Darstellungen in kleineren Dimensionen zeigen. In Fig. 79, dem schönsten Exemplare aller derartiger Cisten, der berühmten „ficoronischen Cista“ des Collegio Romano, ist die mittlere Hauptzone mit ganz vorzüglichen Zeichnungen einer Szene aus der Argonautensage geschmückt; die obere Randzone zeigt ein anmutiges Ornament von Palmetten und Köpfen, die untere, welche von der mittleren durch einen Eierstab getrennt ist, zeigt größere Palmetten wechselnd mit paarweise gestellten Sphinxen. Der Stil der Ornamente wie der figürlichen Darstellungen ist an dieser Cista so durchaus und rein griechisch, daß dieselbe in dieser Hinsicht geradezu als ein Seitenstück zu dem oben besprochenen Semelespiegel gelten kann und man auch hier, wie bei jenem, einen griechischen Künstler für den Verfertiger angesehen hat, obgleich einige Besonderheiten in der Tracht der dargestellten Personen mit Bestimmtheit auf Entstehung auf italischem Boden hinweisen (vgl. unten). — Die andere Cista Fig. 80, deren drei Zonen sämtlich mit figürlichen Darstellungen mythischen Inhaltes geschmückt sind,

Fig. 78.



Spinnkorb (Kalathos) nach einem Vasenbilde.

Fig. 79.



Etruskische Bronze-Cista (sogen. ficoronische Cista).

Fig. 80.

Etruskische Bronze-Cista.

Digitized by Google

ist von viel geringerer Arbeit; in diesem Stil ist die Mehrzahl der uns erhaltenen Exemplare ausgeführt, und nur wenige noch nähern sich der vollendeten Schönheit der ficoronischen Cista etwas mehr.

Der Deckel ist in der Regel leicht gewölbt und ebenfalls mit gravierten Ornamenten oder figürlichen Vorstellungen geschmückt; dieselben sind bald auf konzentrische Zonen verteilt, wie bei Schilden, bald ist die ganze Fläche gleich einem Spiegel mit einer einzigen Darstellung und einem dieselbe einrahmenden Ornamentrande aus Blattwerk u. dgl. verziert. Bei den figürlichen Darstellungen sind Tiergruppen, Jagdszenen, Meergottheiten am häufigsten vertreten.

Hierzu kommen nun als weitere Teile des Gefäßes Füße, Henkel und an einigen Exemplaren Kettchen, indem an der Oberfläche des Cylinders kleine Bronzeknöpfe angebracht sind, welche die zum Tragen der Ciste bestimmten Ketten aufnehmen. Die Füße sind an runden Cisten durchweg in der Dreizahl angebracht (bei ovalen vier) und stets als Tierkrallen gestaltet, wozu bisweilen noch das in der etruskischen Kunst beliebte Motiv eines unter der Klaue plattgedrückten Frosches kommt, wie Fig. 79 (vgl. Bd. I, S. 183, Fig. 120). Dazu kommt dann aber noch regelmäßig ein weiterer Schmuck, indem das Plättchen, vermittelst dessen der Fuß an den Körper der Ciste befestigt (angelötet oder aufgenietet) ist, irgendwelche Reliefvorstellung zeigt: eine Gruppe aus mehreren Figuren, wie bei den hier mitgeteilten Proben, oder auch eine Einzelgestalt, ein Tier, eine geflügelte Figur u. s. w. Diese gegossenen Füße sind immer in derselben Gußform hergestellt, es wiederholt sich daher die gleiche Vorstellung an allen dreien. Stets figürlich gestaltet ist sodann der auf dem Deckel angebrachte Henkel; hier entwickelt der etruskische Arbeiter ganz besonders seine reiche Phantasie und zum Teil auch seinen manchmal etwas barocken Humor. Sehr häufig ist an dieser Stelle eine Gruppe von drei einander unter die Arme fassenden menschlichen Figuren, wie wir dies an unsern

Beispielen hier sehen (es ist der jugendliche Dionysos von zwei Satyrn begleitet); auch zwei Krieger, welche die Leiche eines dritten tragen, geben ein dem Zweck des Anfassens sehr gut entsprechendes Motiv ab. In anderen Fällen genügen zwei Figuren, auch diese dann meist sich nur mit den Armen berührend, während die unteren Teile der Körper voneinander entfernt sind, so daß die Hand nur unter die verschlungenen Arme zu greifen braucht, um den Deckel leicht und bequem abzuheben: daher sind auch ein paar Ringer, welche sich zunächst mit dem einen Arm gepackt haben, ein Satyr, welcher eine Bacchantin umfaßt u. dgl. passende Erfindungen. Endlich kommt auch die Einzelfigur als Deckelgriff vor; auch da gab man derselben gern eine Stellung, welche ein bequemes Anfassen ermöglichte, stellte also z. B. einen nackten Jüngling vor, welcher sich hintenüber gelegt hat, so daß er mit den Händen den Boden berührt, als sei er im Begriff, einen Purzelbaum nach hinten zu schlagen. Diese Figuren sind ebenfalls in Guß ausgeführt und nachträglich ziseliert; sie tragen durchweg den Charakter der etruskischen Kunst, was auch von den Reliefs der Füße gilt.

Noch auf eine Besonderheit dieser Gefäße ist aufmerksam zu machen, welche uns bei der Betrachtung frappiert und zu verschiedenen Vermutungen Anlaß gegeben hat. All die gegossenen Teile nämlich: Füße, Griff und die Knöpfe der Ketten, wo solche vorhanden, sind ohne Rücksicht auf die Zeichnung von Leib und Deckel der Ciste an dieselbe befestigt; die Knöpfe sind nicht selten mitten in Brust oder Kopf einer Figur hineingesetzt, die großen Reliefs der Füße verdecken ganz beträchtliche Stellen der Zeichnung, und ebenso rücksichtslos sitzt der Boden der Henkelfiguren mitten auf dem figürlichen oder ornamentalen Schmuck des Deckels auf. Es kehrt dies rohe Verfahren so regelmäßig an diesen Geräten wieder, daß man nicht umhin kann, nach einer Erklärung dafür zu suchen. Schwerlich genügt es, mit Friederichs*) diese Erscheinung einfach daraus zu

*) A. a. O., S. 126 ff.

erklären, daß die Ciſten wertloſe Fabrikarbeit waren; man wird eher annehmen müſſen, daß die Ciſten ſelbſt, d. h. Gefäß und Deckel mit Gravierung, von andern Arbeitern hergeſtellt wurden, als von denen, welche die gegoſſenen Teile fabrizierten; ja es wäre denkbar, daß die Ciſten urſprünglich gar nicht dazu beſtimmt waren, Henkel und Füße zu erhalten, und daß die rückſichtsloſe Art, in welcher man dieſe ſpäter daran anbrachte, anderen Fabrikanten als eine dem Gerät an und für ſich fremde Zuthat zur Laſt fällt, gegen welche Vermutung allerdings der Umſtand ſpricht, daß man bisher noch keine Ciſte, welche aus dem cylindriſchen Gefäß und dem Deckel allein beſteht, gefunden hat. Die Annahme verſchiedener Fabrikanten aber darf man um ſo eher feſthalten, als der Stil der Gravierung bisweilen im ſchärfſten Gegenſatze zu dem der Füße und des Henkels ſteht; darum hat man gewiß mit Recht angenommen, daß der Künſtler Novius Plautius, welcher ſich auf der Fußplatte vom Henkel der ficoroniſchen Ciſta nennt und in Charakteren etwa aus der Mitte des dritten Jahrh. v. Chr. Rom als Ort der Herſtellung der Ciſta bezeichnet, nicht das ganze Gerät, Ciſte, Deckel und Füße gefertigt hat, umſomehr, als die Zeichnungen, wie erwähnt, hier rein griechiſchen Geiſt atmen, während Füße und Henkel rein etruskiſchen Stil zeigen. Ob Novius Plautius, den man für einen Campaner hält, derjenige war, welcher die gegoſſenen Teile angefertigt, oder ob er der Schöpfer der herrlichen Zeichnungen iſt, können wir freilich nicht mehr entſcheiden; aber das muß als ſicher betrachtet werden, daß das Ganze aus Stücken zuſammengeſetzt iſt, welche der Zeit ihrer Entſtehung nach durchaus verſchiedenen Epochen angehören. Und wenn eine ſolche Entſtehungsweiſe für eines dieſer Geräte mit Evidenz am Tage liegt, ſo darf man mit Rückſicht auf jene Art der Befeſtigung der gegoſſenen Teile, wofür ſonſt die etruskiſchen Bronzegeräte keine Parallele bieten, wohl auch für die übrigen Ciſten auf getrennte Fabrikation ſchließen.

Einfachere Bronzeciſten bieten Gräberfunde aus der Um-

gegend von Bologna; es sind ebenfalls Gefäße von cylindrischer Form, aber ohne Gravierung, nur horizontal geriefelt. Der Gebrauch derselben scheint aber eben so lokal beschränkt gewesen sein, wie der der gravierten von Palestrina; beide waren jedenfalls der späteren römischen Zeit durchaus fremd. — Von den im Gebrauch der römischen Damen befindlichen Toilettekästchen und Büchschen geben uns einige Funde aus Pompeji eine Vorstellung, obgleich dieselben jedenfalls nur die einfachsten Exemplare der Art repräsentieren. Als Material für dieselben diente teils Holz, Knochen, Elfenbein, teils Metall, zumal Bronze und Silber, teils für Büchschen auch Glas. Verzierungen in eingelegter Arbeit, in Relief, Metallbeschläge u. dgl. m. bildeten den wesentlichen Schmuck derselben, charakteristische Form und Ausstattung kommen jedoch nicht vor.

VI. Geräte (Schluß).

6) Sakrales Gerät.

Unter den verschiedenen Geräten, deren der antike Kultus im Tempel wie im Privathaus bedurfte, verdient zunächst unsere Aufmerksamkeit der Dreifuß. Wir verstehen darunter hier nicht jedes beliebige auf drei Füßen ruhende Gerät, obgleich die Alten auch dreibeinige Tischchen, wie das oben S. 53, Fig. 21 abgebildete, mit dem Namen Dreifuß bezeichneten, sondern speziell den seit uralter Zeit im Kultus und nicht minder im Hausgebrauch üblichen Dreifuß, welcher aus einem metallenen Becken besteht, das auf drei meist hohen Füßen aus gleichem Material ruht: das bekannte heilige Gerät des Apollo und des Dionysos, den berühmten Sitz der Pythia, weiterhin auch dienend als Siegerpreis in apollinischen Wettkämpfen oder als Weihgeschenk in Heiligtümern des Apollo, des Zeus und anderer Götter.

Der Dreifuß ist ursprünglich nichts als ein Kochgerät, indem das im Kessel befindliche Wasser durch darunter angemachtes Feuer zur Erhitzung gebracht wurde; indessen muß das Gerät schon früh-

zeitig ganz spezifisch sakralen Charakter erhalten haben, und wenn daneben auch immer noch in der gewöhnlichen Haushaltung Dreifüße zur praktischen Verwendung kamen, so sind doch die meisten, welchen wir auf Bildwerken begegnen, als Geräte des Kultus schon durch ihre Umgebung und Handhabung leicht kenntlich.

Über die älteste Form der Dreifüße sind wir nur spärlich unterrichtet. In der homerischen Zeit scheint es, als hätten sie damals nach altphönizischem Brauch (der auch in Etrurien bei verschiedenen Geräten Eingang gefunden hat), Räder an den Füßen gehabt, zu bequemerer Fortbewegung; sonst läßt sich jedoch aus den homerischen Gedichten nichts über die damalige Form dieser Geräte entnehmen. Besseren Aufschluß über die ältere Dreifußform haben uns die Bronzefunde auf dem Boden der Altis von Olympia gegeben, unter welchen eine ganze Menge von Resten alter Dreifüße zum Vorschein gekommen sind; und wenn auch kein einziger wohlerhaltener darunter ist, so ist es doch gelungen, aus den Fragmenten die ungefähre Gestalt zu rekonstruieren.*) Was das Technische dieser ältesten uns bekannten Dreifüße anlangt, so ist der Kessel stets aus dünnem Blech getrieben, Füße und Henkel daran aber bei manchen Exemplaren gegossen und mit Reliefs geschmückt, bei anderen aus Blech gehämmert und mit gravierten Dekorationen versehen. Bei diesen letzten Stücken war wahrscheinlich der Kern der Füße von Holz und die Bronzeblechstreifen darauf aufgenagelt. Die Füße reichen bis zum oberen Ende des halbkreisförmigen Kessels und verbreitern sich dort, während sie nach unten zu schmäler werden; am Boden laufen sie einfach aus, Löwenfüße, Wülste u. dgl., wie sie später fast die Regel sind, scheinen in diesen ältesten Stücken noch nicht vorzukommen. Oben haben sie einen breiten Ansatz, mit welchem sie an den Kessel angenagelt wurden. In

*) Das folgende nach Furtwängler, Die Bronzefunde aus Olympia und deren kunstgeschichtliche Bedeutung. Abhandlg. d. Berliner Akad. der Wissensch. f. 1879, Philosoph-histor. Kl. Abh. IV, S. 13 ff.

den einfacheren Stücken sind die Füße massive Stäbe von dreieckigem und polygonem Durchschnitt; bei anderen gleicht der Durchschnitt dem Profil moderner Eisenschienenkonstruktion, und hier sind die Vorder- und Nebenseiten mit Reliefs in einfachem linearem Stile dekoriert. Der Kessel hat im Gegensatze zu den später üblichen Dreifüßen immer zwei Henkel, welche im Durchmesser einander gegenüberstehen. Dieselben bestehen aus einem unbeweglichen, aufrechtstehenden Ringe, der unten mittelst eines breiten Ansatzes an den oberen Rand des Kessels angenagelt war, mit welchem er außerdem noch durch einen von seinem unteren Rand auf den Kesselbauch herabgebogenen Henkel verbunden ist. Jener Ring sowohl als der letztgenannte Henkel sind mit geometrischen Ornamenten in Relief oder gebrochener Arbeit verziert; nicht selten wird auch der Ring oben von einem primitiv gebildeten kleinen Tiere (Pferd, Vogel, Tierkopf u. dgl.) bekrönt. Ein weiterer Unterschied dieser altertümlichen Dreifußform von der späteren ist der, daß die Verhältnisse noch gedrückt und schwer sind; der Durchmesser des Kessels ist fast immer gleich der Länge der Füße.

Der griechische Dreifuß der klassischen Zeit hat drei hohe, meist schlanke, eckige Füße, welche am untern Ende in Löwenklauen ausgehen und in der Regel in senkrechter Richtung, bisweilen auch etwas nach einwärts gekehrt, auf dem Boden aufstehen; dieselben sind häufig untereinander durch Querstäbe oder einen im Innern eingelegten Metallreif verbunden. Diese inneren Reifen sind am häufigsten in der untern Hälfte der Füße, doch auch weiter oben in zwei- bis dreifacher Zahl angebracht. Die Füße gehen ohne Verbreiterung bis zum Kessel hinauf; nur an ihrem obern Ausgangspunkt, wo sie an den obern Kesselrand aufgenietet oder angelötet sind, erweitern sie sich ein wenig. Der Kessel ist von geringer Tiefe und entspricht nicht völlig einer Halbkugel; an seinem obern Rand, und zwar bald in der Verlängerung der Füße, bald in den Zwischenräumen zwischen den Füßen, sind an senkrechten Streben die

drei als große Ringe gebildeten Henkel befestigt. Eine häufige Zuthat ist, daß die Streben durch gekreuzte Querstäbe verbunden und die Henkelringe oben durch einen Reifen, den drei den Ringen entsprechende Spitzen bekrönen, zusammengefaßt sind.

Derartigen Dreifüßen begegnen wir namentlich auf griechischen Vasengemälden sehr häufig; von Verzierungen ist auf den Abbildungen allerdings wenig zu bemerken, doch findet sich, daß die Innenreifen der Füße mit Ranken- und Arabeskenwerk, die Henkel mit einfachem Ornament geschmückt sind. Aus den Schriftstellern erfahren wir von noch weiter gehender künstlerischer Ausstattung, namentlich durch Anbringung von menschlichen Figuren als Trägern; doch hat sich von Originalen derart ebensowenig erhalten, wie von den oben beschriebenen einfacheren, und auch die Vasenbilder weisen nichts Entsprechendes auf. In römischen Skulpturen und pompejanischen Dekorationsmalereien finden wir freilich sehr reich ausgestattete Dreifüße mit menschlichen Figuren, die meist als Verzierung der die Füße verbindenden Querstäbe angebracht sind; indessen sind diese Abbildungen schwerlich geeignet uns eine Vorstellung von den künstlerisch verzierten Dreifüßen aus der klassischen Zeit der griechischen Kunst zu geben, so daß wir für diese nur auf die meist sehr undeutlichen Angaben der Schriftsteller und auf Vermutungen angewiesen sind, auf welche wir hier nicht näher eintreten wollen, zumal es sich hierbei fast durchweg nicht um wirklich gebrauchtes Haus- oder Tempelgerät, sondern in der Regel um kostbar ausgestattete Weihgeschenke oder sonstige, nicht zu praktischem Gebrauch bestimmte Dreifüße handelt.

Im Haushalt der Etrusker und Römer hat der Dreifuß allem Anschein nach eine noch umfassendere Verwendung gefunden, als bei den Griechen. Während er seine ursprüngliche Anwendung als Kochgerät in einfacherer Ausstattung beibehielt, dienten andere der uns erhaltenen etruskischen Dreifüße als Kohlenbecken, als Weihrauchgefäße oder, indem anstatt des Kessels eine Platte aufgelegt wurde, auch als Tische (s. oben S. 62 und 95).

Die Mehrzahl der etruskischen Dreifüße in unseren Sammlungen war für irgend einen dieser Zwecke bestimmt; eigentlich sakrale Bestimmung haben wohl nur wenige Exemplare gehabt. Auch in der Form unterscheiden sich die etruskischen Dreifüße wesentlich von den griechischen: die Beine gehen nach unten auseinander und sind in einzelne Streben zerlegt, der Kessel ist flach und ohne Henkel. Wir haben Bd. I, S. 183, Fig. 120 ein Beispiel eines sehr schön gearbeiteten etruskischen Dreifußes kennen gelernt, an dem jene Verbindung der Füße durch Stabwerk in charakteristischer Weise durchgeführt ist; auch der plastische Schmuck der Streben kennzeichnet den etruskischen Geschmack.

Die römischen Dreifüße, unter denen die meisten uns erhaltenen aus den Funden von Pompeji herrühren, haben im allgemeinen wiederum mehr senkrechte Stellung der Beine, stehen aber sonst in Form und Ausstattung den griechischen sehr fern. Daß die Füße in Tierklauen ausgehen, ist zwar auch bei ihnen sehr häufig; aber während beim griechischen und meist auch beim etruskischen Dreifuß dies Motiv erst ganz unten am Ausgang des Fußes eintritt, der Fuß sonst aber seinen rein tektonischen Charakter in pfeilerartiger oder kannelierter Behandlung bewahrt, ist beim römischen häufig ein größerer Teil des Fußes, die ganze untere Hälfte desselben tierisch gestaltet, vgl. die beiden Beispiele Fig. 81 und 82; auch stehen die Beine oft nicht direkt auf dem Boden auf, sondern auf einem eigenen, alle drei Beine verbinden Untersatz, wie das ebenfalls bei den abgebildeten Exemplaren der Fall ist. Fig. 81 ist der schönste unter allen uns erhaltenen Dreifüßen; die unten in Klauen auslaufenden Füße sind in der Mitte mit einem von reichem Arabeskenwerk umschlungenen, bärtigen Kopf in Relief verziert, während nach oben zu eine sitzende, geflügelte Sphinx als Rundfigur den Abschluß bildet. Die drei Sphinxe tragen aber nicht, wie man sowohl nach Analogie anderer Geräte als aus Gründen eines organischen Aufbaues erwarten möchte, das Becken des Dreifußes selbst; vielmehr ruht dieses auf geraden, hinter den

Köpfen der Sphinxfiguren hervorkommenden, reichverzierten Streben, welche sich noch über den untern Rand des Kessels hinaus verlängern und dort zu Palmetten- und Rankenwerk

Fig. 81.

Bronzener Dreifuß aus Pompeji.

erweitern. Wenn dieser Übergang der Sphinxfiguren zum Becken als eine nicht besonders glückliche Lösung bezeichnet werden muß, so gehört der ganze Fuß an sich dessenungeachtet zu den anmutigsten Erfindungen der Gerätarbeit: zumal der

Gegensatz, welchen die streng tektonisch gehaltene Sphinxfigur, das ausladende ornamentale Mittelglied und das schlanke, nach innen graziös sich einziehende Tierbein in mehr naturalistischer Behandlung gegeneinander bilden, ist von ganz bestechender Wirkung. Nach innen zu verbinden üppige, außerordentlich schön ziselierte Ranken die drei Füße und dienen dazu, ihnen einen festeren Halt zu geben. Das Becken, welches abweichend von den griechischen einen flachen Boden und geringe Tiefe hat, ist mit dem sakralen Ornament der Stierschädel (Bukranien) und der dieselben verbindenden Guirlanden verziert. Sowohl diese Dekoration, als der Umstand, daß der Dreifuß im Isistempel in Pompeji gefunden wurde, sprechen dafür, daß derselbe sakralen Zwecken bestimmt war. Ungewiß bleibt, ob dasselbe von dem Fig. 82 abgebildeten Dreifuß gilt, welcher viel einfacher, aber im Aufbau beinahe noch leichter und graziöser ist, als der erstbetrachtete. Die schlanken Ziegenfüße gehen oben in den Körper jugendlicher Pansfiguren aus; die den Übergang zwischen Menschenkörper und Tierbein vermittelnde Behaarung läßt diese

Fig. 82.

Bronzener Dreifuß aus Pompeji.

Verbindung als eine durchaus organische erscheinen, und man vergißt darüber, daß Pan sonst mit zwei Ziegenbeinen versehen ist. Die Pane haben die rechte Hand in die Hüfte gestützt, die Linke ausgestreckt; ihre nach hinten in die Höhe gerichteten Ziegenschwänze sind durch einen kleinen Reif verbunden und so der mechanisch notwendige Zusammenhalt der Füße zugleich zu einem hübschen, humoristischen Motiv benutzt. Den Ring, auf welchem der Kessel ruht, tragen die Pansfiguren direkt auf dem Kopf, zwischen je zweien ist an diesem Reif ein Henkel angebracht. Auch der einfach profilierte, oben mit einem durchbrochenen, ausgezackten Ornament verzierte Kessel hat drei Henkel zum Abheben.

Andere römische Dreifüße haben, gleich dem oben S. 89, Fig. 22 abgebildeten vierfüßigen Tischchen, eine Vorrichtung zum höher und niedriger stellen, indem die Beine oben in Gelenkbändern beweglich sind und die ebenfalls beweglichen, die Beine verbindenden Querstäbe in einen Ring endigen, welcher an einem unten an den Beinen angebrachten Metallstabe herauf und herunter läuft. Noch andere sind so konstruiert, daß nach Abnahme des Kessels die durch Querstäbe, die in Scharnieren beweglich sind, verbundenen Füße ganz zusammengeschoben werden können, offenbar zu dem Zweck, auf Reisen solche Geräte bequemer transportieren zu können.

Ein ursprünglich rein sakrales Gerät, welches später im häuslichen Gebrauch eine erweiterte Anwendung erhielt, ist das sogenannte Thymiaterion, ein kandelaberartiges Gerät, welches zum Verbrennen von Weihrauch und sonstigen wohlriechenden Substanzen diente.*) Von den Kandelabern unterscheiden sich dieselben vornehmlich dadurch, daß sie meist die halbe Manneshöhe nicht überschreiten, während jene, wie wir oben (S. 89) gesehen haben, oft in Manneshöhe und in noch größeren Dimensionen hergestellt wurden; außerdem sind sie meist schwerer in

*) Vgl. Friederichs a. a. O. S. 164 ff.

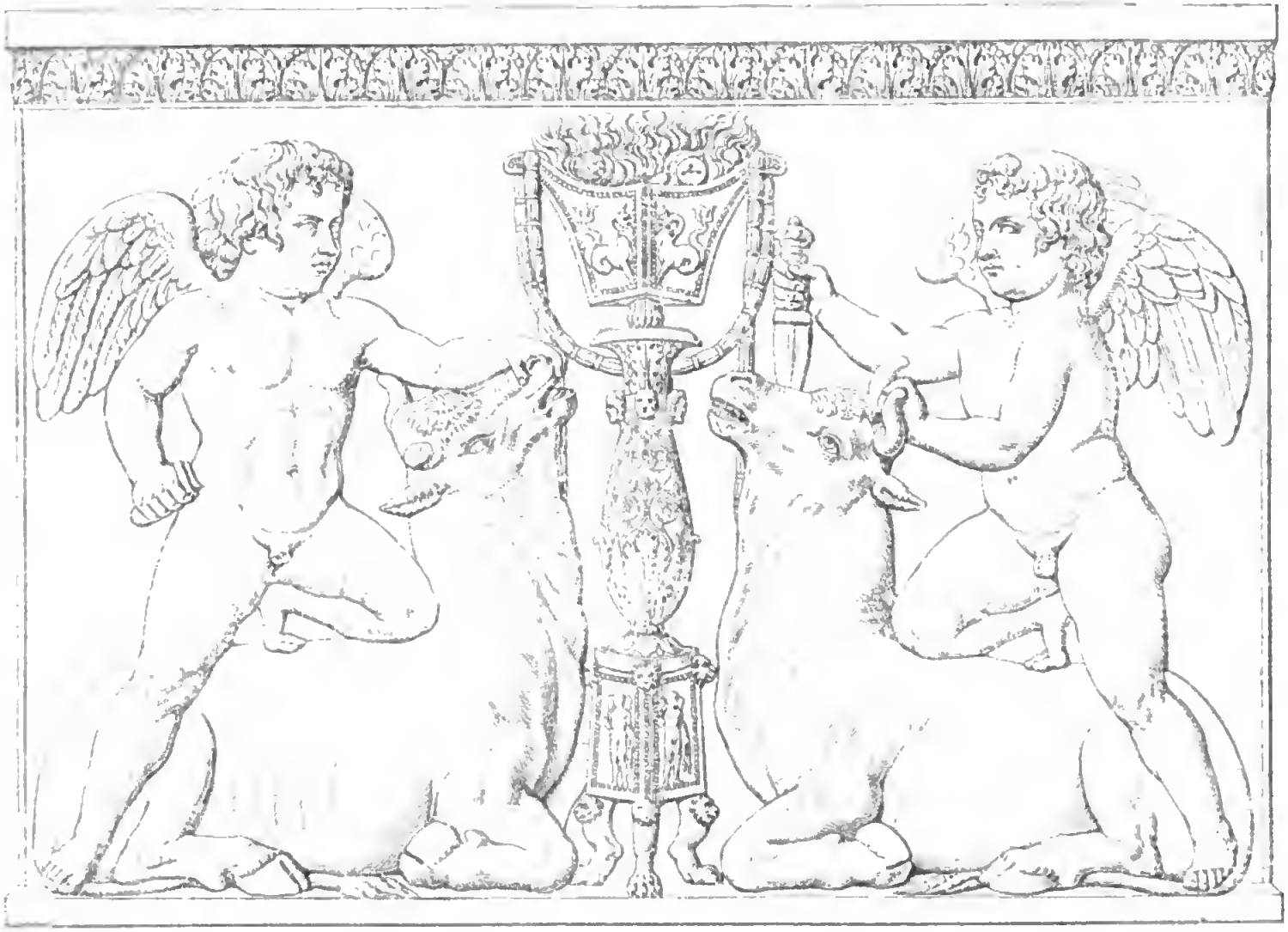
den Formen. Den oberen Abschluß bildet eine tellerartige Schale zur Aufnahme der zu verbrennenden Stoffe; diese Schale ist bisweilen von einem durchlöcherten Deckel bedeckt, aus dessen Löchern dann der Rauch entströmte. Der Schaft ist bei den griechischen, auf Vasenbildern abgebildeten Thymiaterien aus mannigfaltig profilierten Abstufungen zusammengesetzt; namentlich sind flache, nach unten sich öffnende Schalen (ähnlich wie bei den Fackelhaltern, s. o. S. 68) in wechselnder Größe und oft beträchtlicher Zahl hier angebracht, die vielleicht den Zweck hatten, die Hand vor herabfallenden Brennstoffen zu schützen, wenn man dergleichen Geräte entzündet von der Stelle trug. Unten ruhen sie meist auf einem Untersatz in Gestalt einer dreiseitigen Pyramide. Im griechischen Haushalt müssen diese Thymiaterien ein sehr gewöhnliches Gerät der Frauenwohnung gewesen sein, da wir dieselben auf Vasenbildern mit Darstellungen aus dem Frauenleben ungemein häufig abgebildet sehen; sie erfüllten da wahrscheinlich denselben Zweck, wie unsere Räucherpfännchen, nämlich die Luft zu verbessern. Auch bei Trinkgelagen, bei Begräbnissen, bei häuslichen Opfern u. s. w. wurden bei Griechen wie bei Römern wohlriechende Stoffe auf solchen Gestellen verbrannt. Man fertigte die Räuchergeräte teils aus Thon, teils aus Metall, und zwar ebensowohl aus Bronze als aus Silber oder Gold; teils endlich, wenn auch seltener, aus Stein. Griechische Thymiaterien kennen wir wesentlich nur aus Abbildungen, zumal auf Vasengemälden; erhalten haben sich thönerne Exemplare, welche allerdings in ihrer Form sehr von den auf den Vasenbildern dargestellten abweichen. Die etruskischen bronzenen Thymiaterien haben jene pyramidale Basis der griechischen nur selten, sind vielmehr unten gewöhnlich kandelaberartig gestaltet; sie sind meist reich mit Bildwerk geschmückt, und namentlich ist es häufig, daß, wie wir es auch bei den etruskischen Kandelabern gefunden haben, menschliche Figuren als Träger des Geräts angebracht sind, zumal Tänzer, welche den Schaft auf dem Kopfe zu balancieren scheinen. Ein offenbar

aus Marmor gearbeitetes Weihrauchgefäß von römischer Arbeit zeigt das Fig. 83 abgebildete Relief; hier ruht das pyramidale Postament noch auf drei Tierfüßen, während die zur Aufnahme des Räucherwerks und anderer Brennstoffe bestimmte Pfanne die Form eines tiefen dreiseitigen Korbes hat. Das Ganze ist reich mit Reliefarbeit verziert, welche sich im Stil den oben (S. 69) besprochenen Marmorkandelabern nähert.

Anderer Art sind die transportabeln Weihrauchbüchschen (thuribula), welche gleich den in den katholischen Kirchen üblichen Räucherfäßchen in Ketten hingen und mit einem in einem Scharnier beweglichen Deckel versehen waren. Derartige Gefäße haben sich in Bronze mehrfach in Pompeji erhalten, sind aber ohne künstlerischen Schmuck von einfach cylindrischer Form. Im griechischen Kultus scheinen entsprechende Geräte nicht üblich gewesen zu sein, wenigstens begegnen wir ihnen nirgends in den Darstellungen von Kultushandlungen auf griechischen Bildwerken.

Von sonstigen, sakralen Zwecken bestimmten Geräten erwähnen wir hier noch folgende: Die Opferschale hat die Form der oben (S. 121) besprochenen Phiale oder Patera und unterscheidet sich von der im gewöhnlichen Leben gebrauchten, fuß- und henkellosen Trinkschale vornehmlich durch ihre geringe Tiefe. Es gab deren sowohl ganz einfache, nur mit einem Buckel in der Mitte des flachen Bodens versehene, als reich mit Ziselierarbeit geschmückte Schalen von Bronze oder edelem Metall. Im römischen Brauch kommen auch Opferschalen mit einem längeren Stiel oder Handgriff, welcher Gelegenheit zu Ornamentierung (namentlich Anbringung von Tierköpfen am unteren Ende) bot, oder auch solche mit zwei Henkeln vor. Die Opferkannen gleichen den profanen Weinkannen, sind nur etwas schlanker und weniger bauchig, weil sie nur geringe Quantitäten zu enthalten brauchten. Weihwasserkessel gehören in ihrer Form zu den oben (S. 103) besprochenen Eimern; die uns aus Abbildungen bekannten oder noch erhaltenen Exemplare aus Bronze sind von geringer Größe und haben einen in der Mitte durchbohrten Bügel, an welchem

Fig. 83.



Weihrauchgefäß auf einem Marmorrelief.

eine längere oder kürzere Kette befestigt ist, welche oben in einen Ring ausläuft. An dieser Kette ließ man den Kessel in den Tempelbrunnen zum Heraufholen des Wassers hinab. Sonst bediente man sich zum Schöpfen auch eines mit hohem Handgriff versehenen Bechers von der Form des Kyathos (s. o. S. 116). Daß alle diese Kultusgeräte, namentlich wenn sie von Metall gefertigt waren, reicher künstlerischer Behandlung in gravierter und getriebener Arbeit nicht entbehrten, ist selbstverständlich; dasselbe gilt von den Opfermessern und den sonstigen zum Kultus gehörigen Utensilien.

7) Anderweitige Geräte.

Von den zahllosen anderweitigen Geräten, deren sich die Alten im privaten und öffentlichen Leben bedienten, heben wir hier nur noch einige heraus, an denen das Kunsthandwerk vornehmlich sich zu bethätigen Gelegenheit fand, indem wir alles, was lediglich durch Form oder Konstruktion Bedeutung hat, als nur von der antiquarischen Seite interessant beiseite lassen.

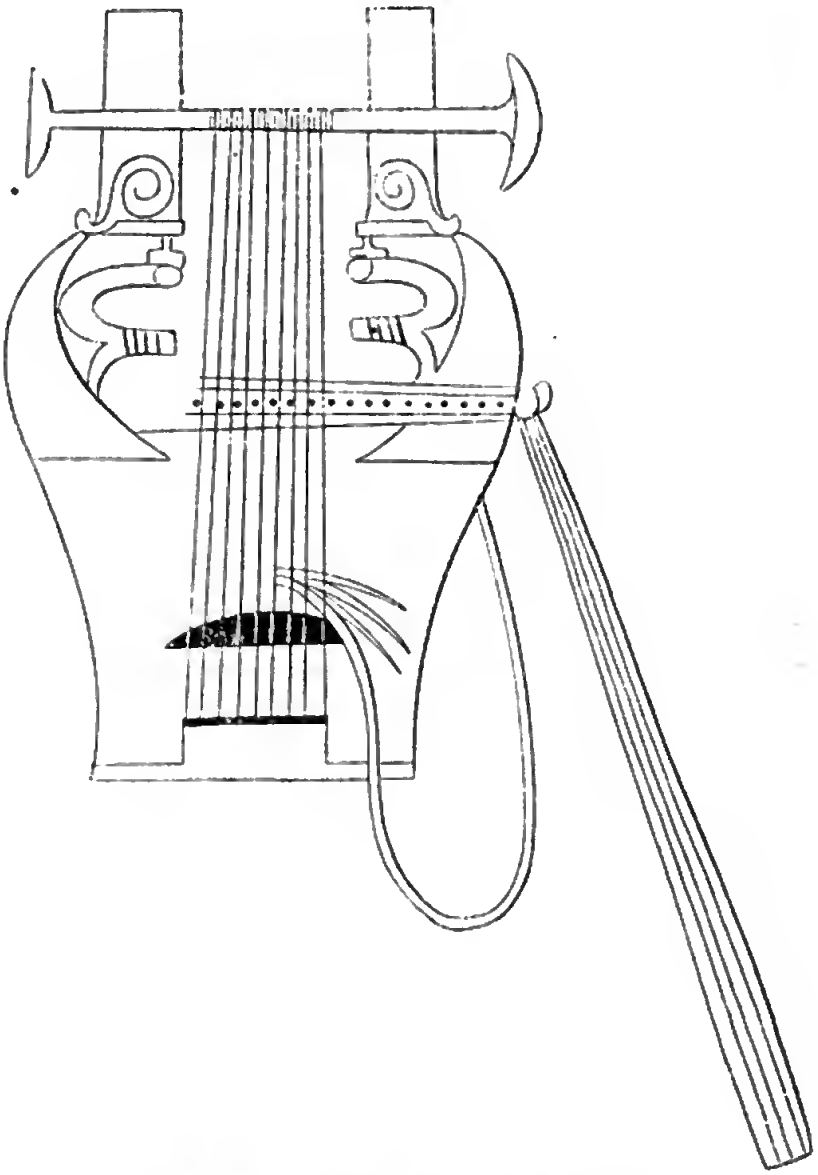
Unter den musikalischen Instrumenten sind es vor allem die Saiteninstrumente, welche zum Gegenstand mehr oder weniger reicher künstlerischer Ausstattung gemacht wurden. Verhältnismäßig am wenigsten findet solche statt bei der einfacheren Lyra. Wenn hier der Sage nach Hermes, der Erfinder des Instrumentes, aus der Schale einer Schildkröte den Resonanzboden desselben anfertigte, so ist das keineswegs reiner Mythus; denn auch später noch nahm man Schildkrötenschalen hierfür, wie das sowohl die Abbildungen als die Nachrichten der Alten lehren; nur verwendete man nicht immer die ganze Schale des Tieres als Boden des Resonanzkastens, sondern formte auch wohl den letzteren aus Holz und belegte ihn äußerlich mit Schildpatt. Außer Holz (vornehmlich Buchsbaum und Steineiche) wurde auch Elfenbein für Lyren verwandt, und für die Arme, welche in das Schallgehäuse eingefügt waren, Horn. — Reicher geschmückt erscheint die große, meist mit mächtigem Schallboden versehene

Kithara. Das Material des Resonanzbodens war auch hier in der Regel Holz; an den Seitenarmen kam sehr häufig Elfenbein zur Verwendung, wie uns das namentlich die älteren Vasenbilder zeigen, auf denen diese Teile meistens mit weißer Farbe gemalt sind. Man vergleiche die Abbildung Fig. 84, welche zugleich die gewöhnliche Art, die inneren Biegungen der Arme durch Schnitzwerk zu verzieren, deutlich macht. Bei kostbaren Luxusinstrumenten wurde hier auch Gold, Edelsteine, Bernstein u. dgl. in eingelegter Arbeit angebracht oder als Material für die Wirbel verwandt. Auch kam am Schallkasten selbst Reliefverzierung in Schnitzarbeit vor; so stellte man hier Apollo, die Musen, Orpheus u. dgl. vor, und die Kithar an der Statue des Apollo Kitharoedos im Vatikan ist mit dem Relief des am Baume hängenden besiegten Marsyas verziert. — Eine reichverzierte Kithar im späteren Geschmack zeigt Fig. 85 nach einem Wandgemälde; dieselbe ist offenbar aus Holz mit elegantem Schnitzwerk und vielleicht auch eingelegter Arbeit aus Metall oder Elfenbein. — Auch das kleine Gerät, vermittelst dessen bei Lyra und Kithar die rechte Hand die Saiten schlug, das sogen. Plektron, meist aus hartem Holz, Elfenbein, Bernstein oder Metall hergestellt, wurde bisweilen kunstvoll verziert, wie das Reste derartiger Schlaghölzer mit Skulptur erweisen.

Ein anderes, harfenartiges Saiteninstrument führt uns Fig. 86 vor, das sogen. Trigonon, wahrscheinlich identisch mit der Sambuca (die Saiten sind vom Zeichner des Vasenbildes nicht mit dargestellt worden). Hier ist die untere Saite des Instrumentes und die dem Spielenden zugekehrte, welche den Resonanzboden bildet, mit Schnitzwerk und eingelegten Zieraten versehen; die dritte Seite, welche die Verbindnng der beiden anderen herstellt, ist bei einfacheren Instrumenten ein bloßer Verbindungsstab, hier in Gestalt eines langbeinigen, schlankhalsigen Vogels geschnitzt. Das Instrument ist kein nationalhellenisches; die Alten gaben als seine Heimat bald Syrien oder Phrygien, bald Agypten an. Letzteres wird wohl das Richtige

ſein, da ſich kleinere und größere Harfen von ganz ähnlicher Ausſtattung in ägyptiſchen Grabgemälden finden und auch auf dem hier abgebildeten Exemplar die Geſtalt des Vogels, welcher dem Ibis gleicht, uns auf Ägypten hinweiſt.

Fig. 84.



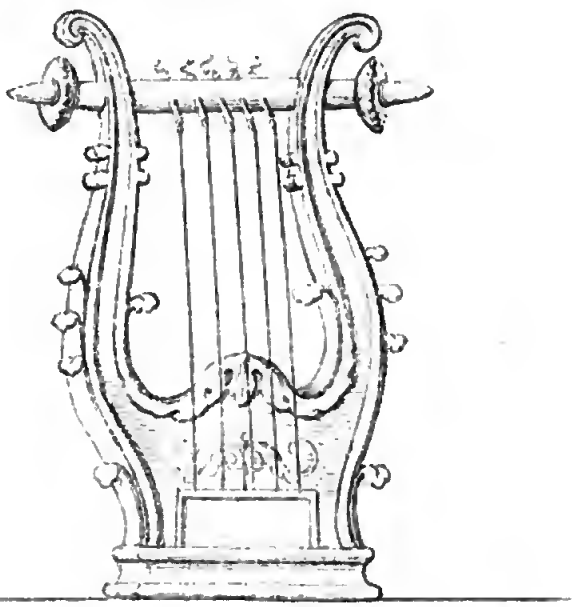
Kithara, nach einem griechiſchen Vaſenbilde.

Weniger Gelegenheit zu künſtleriſcher Verzierung boten die anderen Inſtrumente der Alten. Bei den Blasinſtrumenten, als Flöte, Syrinx, Trompete (Tuba) u. ſ. w., iſt ſolche nirgends zu

bemerken; eher ließ sich an den metallenen Klangblechen (den sogen. Kymbala) oder an den metallenen Reifen der Tamburins (Tympana) dergleichen anbringen, doch fehlt es auch da an charakteristischen Proben.

Was dann weiterhin das Schreibgerät anlangt, so sind es da namentlich die erhaltenen Gegenstände, welche uns über deren Form und Ausstattung belehren. Bekanntlich bediente man sich zum Einritzen der Buchstaben in die Wachstäfelchen eines spitzen Griffels (Stilus). Das Material desselben war in der Regel Metall, Eisen oder Bronze, auch Elfenbein; man verzierte ihn, gleich den Nadeln, am oberen Ende, und zwar auch in figürlicher Weise, wie das hier Fig. 87 abgebildete Beispiel eines etruskischen Schreibgriffels zeigt. Es ist das ein vergoldeter Bronzestilus, dessen spitzes unteres Ende allerdings abgebrochen ist; nach oben geht die Nadel in ein mehrfach gegliedertes Kapitäl aus, auf welchem ein nackter, nur mit niedrigen Schuhen versehener Knabe steht; derselbe hält in der linken Hand ein Schreibtäfelchen, in der Rechten einen Griffel: eben dadurch wird die Bestimmung des vorliegenden Gerätes sichergestellt. Die etwas strenge Figur des ängstlich steif dastehenden Schulknaben giebt ein treffliches Ornament für die Spitze eines Schreibgriffels ab; der eichelförmige Aufsatz auf dem Kopf des Knaben, welcher etwas fremdartig erscheint, war notwendig, weil die Schreibgriffel am oberen Ende eine Vorrichtung zu haben pflegten, um

Fig. 85.



Kithara, nach einem pompejanischen Wandgemälde.

das Wachs der Schreibtafeln damit zu glätten. An einfacheren Griffeln ist dies obere Ende bald wie ein kleiner Meißel, bald wie ein Ohrlöffelchen gestaltet, und ebenso zweckentsprechend als hübsch erfunden ist es, wenn dasselbe die Form eines glättenden Daumennagels erhalten hat. — Die Wachstäfelchen, Di=

Fig. 86.

Trigonon, nach einem Vasenbilde.

ptycha genannt, wenn nur zwei Tafeln buchartig verbunden waren, wurden namentlich in der Römerzeit Gegenstand zierlicher Aus=stattung; das Material derselben war zwar in der Regel Holz, man bekleidete aber die Außenflächen mit Elfenbeinplatten in Reliefschnitzerei oder verzierte sie mit Edelsteinen, Metallbeschlägen u. dgl. m. Elfenbeindiptychen in solcher Ausführung haben sich noch in beträchtlicher Zahl erhalten, namentlich konsularische, d. h.

ſolche Exemplare, mit welchen in der Kaiſerzeit die Konſuln und andere höhere Magiſtratsperſonen bei ihrem Amtsantritt ihre Freunde zu beſchenken pflegten. Dieſer Gebrauch gehört allerdings erſt der ſpäten Kaiſerzeit an; die uns erhaltenen Diptychen aus früherer Zeit ſind einfach und ohne jede Verzierung.

Fig. 87.

Bronzener Schreibgriffel (Stilus) aus Orvieto.

Auf Papyrus und Pergament ſchrieb man vermittelſt einer Rohrfeder und Tinte. Die Form der Tintenfäſſer lernen wir teils durch pompejaniſche Wandgemälde, teils durch noch erhaltene Exemplare kennen; es giebt deren ſowohl ganz einfache thönerne, unſeren heutigen in der Form ähnliche, als elegantere von Bronze und ſelbſt in edeln Metallen. Sehr häufig kommt es vor, daß zwei cylindriſch geſtaltete, jedes mit Deckel verſehen, miteinander verbunden ſind; wahrſcheinlich diente, wie man gewöhnlich annimmt, das eine derſelben für ſchwarze, das andere für rote Tinte. Das ſchönſte Beiſpiel eines derartigen Tintenfaſſes zeigt Fig. 88, aus dem Muſeum von Neapel; dasſelbe iſt aus Bronze gefertigt und mit eingelegten Figuren und Ornamenten aus Silber und Gold verziert.

Daß die zu paläſtriſchen (gymnaſtiſchen) Zwecken dienenden Geräte, obgleich im allgemeinen die Rückſicht auf den praktiſchen Gebrauch hier möglichſte Einfachheit erforderte, doch auch wo es anging in angemeſſener Weiſe verziert wurden, haben wir an dem oben mitgeteilten Beiſpiel hübſch dekorierter Strigeln geſehen. Wir erwähnen hier noch, daß auch die metallene Wurfſcheibe, der Diskus, der Ornamentierung nicht entbehrte. Da die Scheibe behufs bequemer Handhabung glatt ſein mußte, waren Reliefverzierungen hier freilich nicht am Platze; man zog daher gravierte Zeichnungen vor und paßte dieſelben, nach einem im Altertume, wie wir ſchon

oft gesehen haben, durchaus verbreiteten Grundsatze, der Bestimmung des Gerätes an. Die uns erhaltenen Exemplare derart zeigen daher Zeichnungen, welche nicht allein für athletische Wettkämpfe im allgemeinen charakteristisch sind, sondern das Gerät zugleich als zu einer bestimmten Kampfgattung gehörig bezeichnen, nämlich zum Fünfkampf oder Pentathlon, welcher aus Sprung, Lauf, Diskuswurf, Lanzenwurf und Ringkampf zusammengesetzt war. Die eine Seite der Scheibe zeigt dementsprechend einen Springer mit den Sprunggewichten oder Hanteln im Augenblick des Anlaufes, die andere einen Jüngling mit dem beim Fünfkampf üblichen, mit einer Schleife versehenen Wurfspeer.

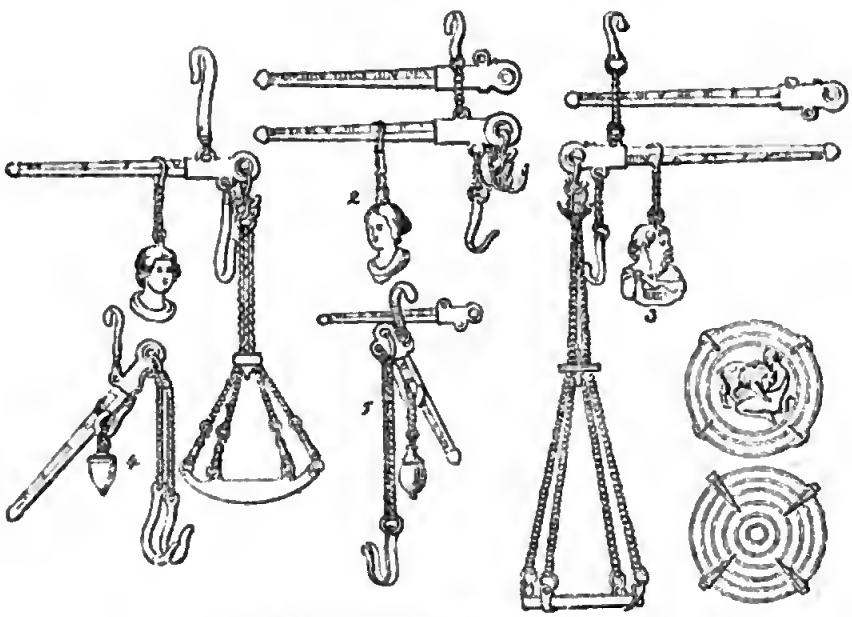
Fig. 88.

Bronzenes Tintenfaß im Museum zu Neapel.

Es kann nach alledem nicht wunder nehmen, wenn wir sehen, daß auch die für Handwerk, Handel und sonstige praktische Erwerbszweige bestimmten Geräte, Werkzeuge u. dgl. nicht, wie das bei uns fast Regel ist, lediglich mit Rücksicht auf den Gebrauch praktisch, aber schmucklos hergestellt, sondern ebenfalls in mehr oder weniger reicher und angemessener Weise verziert wurden. Das gilt zunächst von den in der privaten Haushaltung wie im Handelsverkehr üblichen Wagen und Gewichten. Die Alten kannten zweischalige und einschalige Wagen. Erstere begegnen uns öfters auf antiken Abbildungen, namentlich wo es sich um große und schwere Gegenstände handelt, wie Warenballen, Metallbarren u. dgl., doch gab es auch kleinere zweischalige Wagen, wie uns die Funde lehren. Für den Detailverkehr aber und in der Wirtschaft bediente man sich gewöhnlich

der Schnellwage, welche heute noch in Italien allgemein gebräuchlich ist und darauf beruht, daß wie bei unserer Dezimalwage der zu wägende Gegenstand an dem kürzeren Schenkel des Wagebalkens in einer Schale hängt, während an dem längeren Arme das Gewicht, welches in allen Fällen das gleiche ist, dem Aufhängungspunkte des Wagebalkens bald näher bald ferner gerückt wird. Von der Konstruktion und Ausstattung dieser Schnellwagen geben die hier Fig. 89 abgebildeten pompejanischen Wagen aus Bronze eine hinreichend deutliche Vorstellung, so

Fig. 89.



Wagschalen aus Pompeji.

daß wir auf ihre Einrichtung und die Verhältnisse der Skala hier nicht näher einzugehen brauchen. Die Beispiele zeigen aber auch zugleich, wie anmutig die Alten diese Geräte, welche an sich schon mit ihren Schalen und Kettchen ein zierliches Äußere haben, zu verschönern pflegten. Vor allen Dingen sind es die Gewichte, welche nie gleich den unseren in plumper Barrengestalt erscheinen, sondern bald als Eicheln oder kleine Vasen (vgl. Nr. 4 und 5), bald als Köpfe von Göttern oder Menschen gebildet sind; bei unseren Beispielen ist in Nr. 3 das Gewicht eine Satyrbüste, bei 1 und 2 weibliche Köpfe, in anderen Fällen kommen Merkur-

köpfe, Bacchusbüsten, selbst Kaiserporträts als Gewichte vor. — Die Abbildung giebt auch Proben von der Verzierung der flachen Wagschalen; bei der einen ist die untere Seite nur durch eingravierte konzentrische Kreise dekoriert, bei der anderen tritt dazu noch als Mittelbild ein Satyr mit einem Ziegenbock in Relief. Auch der Haken, an dem der Wagebalken hängt, ist nicht überall so einfach ausgestattet, wie hier, sondern bisweilen in Schwanenhalsform gebildet.

Die für doppelschalige Wagen notwendigen losen Gewichte sind ebenfalls nur selten ganz unverziert geblieben. Das Material derselben war Blei, Bronze oder Stein. Die Griechen versahen sie mit eingepreßten oder eingravierten Reliefs, bei denen freilich die künstlerische Verzierung Nebensache, Hauptzweck vielmehr die Bezeichnung des Staats oder der Behörde war, welchen sie angehörten. Weit mannigfaltiger in den Formen sind die römischen Gewichte; hier kommt zu den oben erwähnten Formen der Eichel, der menschlichen Büste ꝛc. noch allerlei anderes hinzu: so finden wir Gewichte in Form von Tieren, wie Ziegen, Schweinen, oder in Form eines großen Käses, eines Astragals u. dgl. m.*) Die Vermutung freilich, daß diese Verschiedenheit der Form sich durch den Beruf der einstmaligen Besitzer dieser Gewichte erkläre, so daß also z. B. das Schwein einst einem Metzgerladen, der Käse einem Käsehändler angehört habe, ist von Friederichs mit Recht in Zweifel gezogen worden; vielmehr sind bei der Ausstattung der Gewichte wesentlich formelle, künstlerische Gesichtspunkte maßgebend gewesen, weshalb die Form der Eichel, der Vase, des Kopfes gerade für Hängegewichte als besonders passend erachtet werden muß. Zu dieser äußeren Form kommen dann noch die Inschriften hinzu, welche bisweilen an bronzenen Gewichten in Silber eingelegt sind und teils die Wertbezeichnung enthalten, teils auch anderweitigen Inhalts sind; so kehrt häufig auf pompejanischen Gewichten die gemütliche Inschrift eme habebis („kaufs, dann hast du's") wieder.

*) Vgl. Friederichs, a. a. O. S. 206 ff.

Auch das antike Handwerksgerät zeichnet sich vor dem unsrigen vielfach durch Zierlichkeit der Form und Ausstattung aus. So sind namentlich die Bleilote der Zimmerleute von sehr ansprechenden Konturen (bisweilen eichelförmig) und meist an ihrer oberen Fläche mit gravierten Kreisen oder umlaufenden Ornamentbändern verziert; auch Messer, Beile u. s. w. ermangeln der Dekoration namentlich an den Griffen nur selten, und selbst die an und für sich schon merkwürdigen chirurgischen Instrumente, welche man in Pompeji gefunden, haben zum Teil ganz vorzüglich schön gearbeitete Handhaben in gegossener Bronze. Es sei hier auch noch auf das im Berliner Museum aufbewahrte, am Rhein gefundene römische Arzeneikästchen hingewiesen, dessen Schiebedeckel in zierlichster Ausführung mit Silber eingelegt das Bild des Heilgottes Äskulap innerhalb eines Tempelchens zeigt. Auf anderweitige Details derart einzugehen, müssen wir uns, schon wegen Mangels von Abbildungen, versagen; jede größere Antikensammlung, namentlich aber das Nationalmuseum in Neapel, bietet eine reiche Fülle von Belegen für die Erfindungsgabe und den Schönheitssinn, mit welchem die alten Handwerker selbst die schlichtesten Geräte zu veredeln wußten.

VII. Schmuck.

Gleichwie heute noch die Frauen des Südens zu einer farbenprächtigen Kleidung zahlreiche Schmucksachen zu tragen lieben und selbst die Ärmeren doch im Besitz irgend eines silbernen oder goldenen Prunkstückes zu sein pflegen, so war auch im Altertum von den frühesten Zeiten an die Lust an Geschmeide aus edeln Metallen und kostbaren Steinen dem weiblichen Geschlecht eigen. Schon in den homerischen Gedichten begegnen wir einem großen Reichtum an Frauenschmuck aller Art; die zum Teil in noch beträchtlich frühere Zeit zurückgehenden Funde Schliemanns in Troja und Mykenä haben bekanntlich eine große Menge von Goldschmuck zu Tage gefördert, welcher vielfach in seiner technischen wie stilistischen Ausführung hoch über den Er-

zeugnissen der anderweitigen industriellen und künstlerischen Thätigkeiten damaliger Zeit steht. Wir haben bereits im ersten Bande (S. 137 ff.) gesehen, daß die orientalische Kunstindustrie hier für die Griechen Vorbild und Lehrmeisterin gewesen ist, aber auch, daß die Hellenen gar bald in der Gold- und Silberarbeit ihre Muster, was Schönheit und künstlerische Vollendung betrifft, weit hinter sich gelassen haben; wir haben auch bereits auf die nicht minder vorzüglichen Leistungen der etruskischen und römischen Goldarbeit einen Blick werfen können. Nunmehr wenden wir uns einer Betrachtung der einzelnen Schmuckgegenstände zu, wobei begreiflicherweise der Löwenanteil den Frauen zufällt.

Denn bei den Männern ist von Schmucksachen, zumal von Goldschmuck, wenn man absieht von Gewandnadeln und Ringen, nicht viel die Rede. Was da sonst vornehmlich noch in betracht kommt, ist folgendes: Bei besonders kostbaren Prunkgewändern, wie sie Fürsten, Priester oder sonstige hohe Würdenträger bei feierlichen Gelegenheiten wie Festen u. dgl. anlegten, traten an Stelle der Goldstickerei häufig aufgenähte Goldplättchen jener Art, von der wir Bd. I, S. 138, Fig. 95 ff. und S. 143, Fig. 98—101 einige Beispiele kennen gelernt haben. Solche teils getriebene, teils gepreßte oder gestanzte Goldplättchen, welche in der Regel zum Zweck des Aufnähens durchlöchert sind, haben sich in großer Zahl, namentlich in den Gräbern Südrußlands gefunden, sind aber auch an anderen Punkten, wie in Attika, Mykenä, Dodona, Cypern, Rhodus u. s. zum Vorschein gekommen, waren also jedenfalls auch im eigentlichen Griechenland allgemein verbreitet; nicht minder gebräuchlich war diese Art des Ausputzes der Kleidung in Italien, vornehmlich in Etrurien, und es liegen sichere Anzeichen vor, daß die Mode von Etrurien aus sich nach Rom verbreitet und dort erhalten hat.

Kopfschmuck kommt bei Männern, abgesehen von königlichen Diademen und Kronen, nur in älterer Zeit vor. Was die Diademe anlangt, so haben wir bereits Bd. I, S. 139, Fig. 97 ein Beispiel jenes fürstlichen Stirnschmuckes, mit welchem

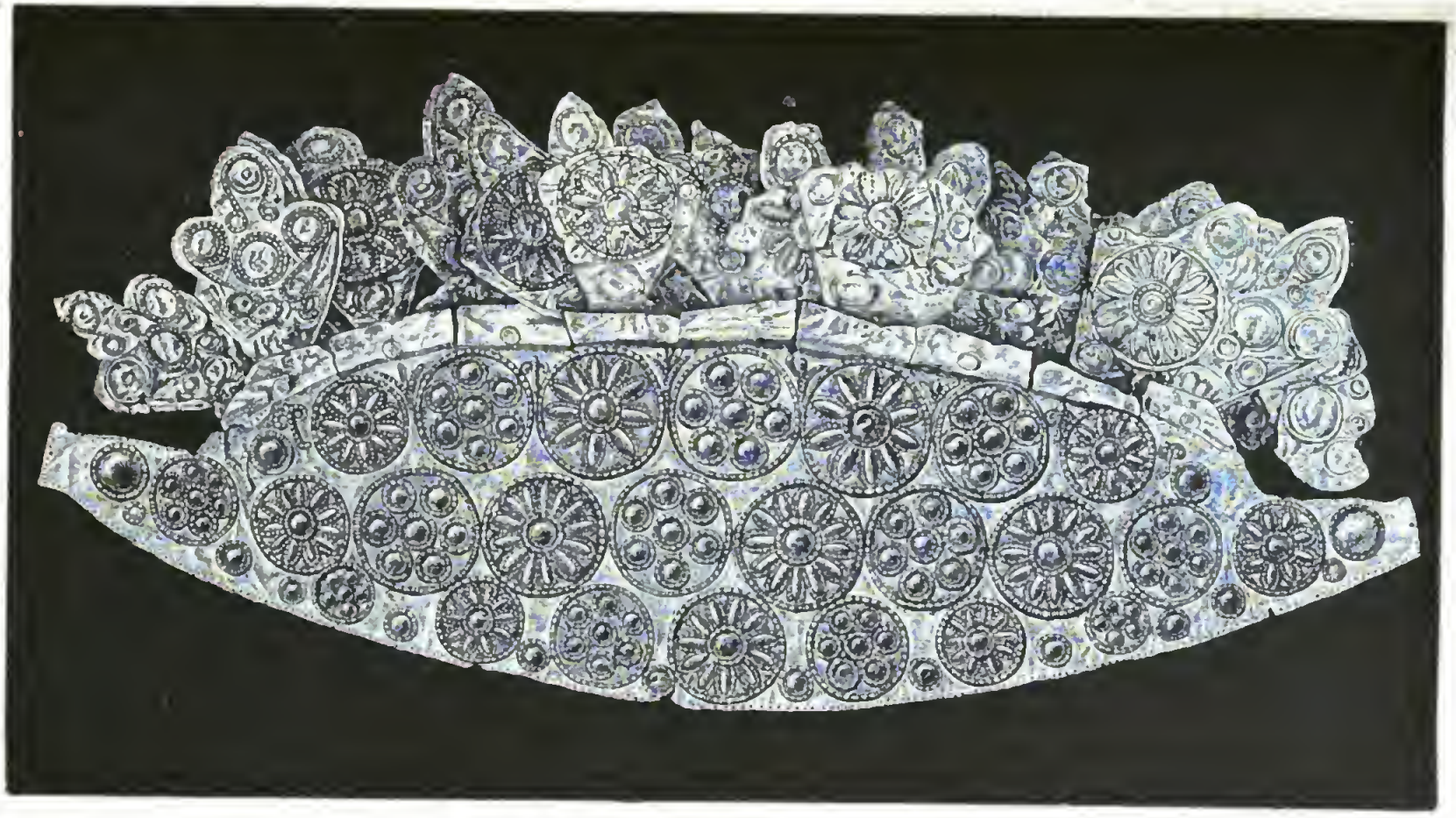
einige Leichen in den Königsgräbern von Mykenä geziert waren, kennen gelernt und lassen hier in Fig. 90 ein zweites, nicht minder schön gearbeitetes und im Stile jenem entsprechendes folgen. Diese Stirnbänder sind freilich nicht als ein Schmuck zu betrachten, welcher wirklich im Leben praktische Verwendung fand, dafür ist schon das Gold zu dünn; vielmehr müssen wir darin eigens für die Bestattung gefertigte Nachbildungen der wirklichen Diademe, welche wir uns von massivem Golde zu denken haben, erkennen. Die kostbaren Diademe, Strahlenkronen u. dgl. der Fürsten aus historischer Zeit können wir nur aus Abbildungen beurteilen; doch sind dort diese Abzeichen der fürstlichen Würde meist verhältnismäßig einfach ausgestattet und ohne jene verschwenderische Pracht, welche darin die Fürsten des Orients und nicht minder die Herrscher des Mittelalters zu entwickeln liebten.

Was sonst aber den in den frühen Zeiten des klassischen Altertums bei Männern vorkommenden Kopfschmuck anlangt, so war es orientalischer Brauch, welchen die Jonier angenommen hatten und von dem auch bei Homer sich Spuren finden, daß die Männer ihre langen Locken oder Flechten, die zur Haartracht der älteren Zeit gehörten, durch bronzene oder goldene Halter, wahrscheinlich in Form von Spiraldrähten, befestigten, und noch bis in das fünfte Jahrhundert hinein trugen Jonier und Athener goldene Zopfhalter, welche Cikaden genannt wurden, über deren Form wir aber nicht sicher unterrichtet sind.*)

Daß man im Altertum bei mancherlei feierlichen Gelegenheiten, namentlich bei Mahlzeiten, Hochzeiten u. s. w. Kränze trug, ist bekannt. Für gewöhnlich waren dieselben aus frischen Blumen gemacht; doch gab es auch künstliche Nachbildungen, sowohl in bescheidenem Material, wie Wachs, Hornspäne u. dgl., als auch in edeln Metallen, namentlich in Gold. Goldene Kränze

*) Vgl. W. Helbig, Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. Leipzig 1884. S. 162 ff.

Fig. 90.



Goldener Stirnschmuck aus Mykenä. ⅓

dienten entweder als Ehrengaben oder sie wurden, wenn auch in etwas anderer Form und Ausstattung, den Toten ins Grab mitgegeben. Zumal von solchen Totenkränzen haben sich Exemplare von hervorragender Schönheit und zierlichster Arbeit erhalten; darunter ist wohl der schönste der hier Fig. 91 abgebildete aus Armento (in Unteritalien), jetzt im Antiquarium in

Fig 91.

Goldener Totenkranz aus Armento.

München befindlich. Derselbe besteht aus einem reich mit Eicheln behangenen Eichenzweige, dessen Äste und Blätter mit Winden, Narzissen, Astern, Myrten und Epheu durchwunden sind; auf den Ästchen stehen zwei bekleidete weibliche Genien mit im Fluge gehobenen Flügeln, und auf den Blättern wiegen sich vier kleine, aus leichtem Goldblech gebildete Eroten. In der Mitte steht auf einer Basis, die mit einer in Filigran ausgeführten Inschrift versehen ist, eine geflügelte Göttin, welche einen Gräserkranz auf

dem Haupte trägt und in der Linken eine Schale, in der Rechten eine Asternblüte hält Das Ganze ist aus feinem Goldblech gearbeitet, die Blumenkelche sind bunt emailliert. Ähnliche Kränze haben sich in griechischen Gräbern Südrußlands gefunden.

Die orientalische und besonders bei den Lydiern verbreitete Sitte, daß die Männer Ohrringe trugen, hat bei den Griechen und Römern niemals Eingang gefunden; nur einige Weichlinge, welche wegen ihres weibischen Wesens dem allgemeinen Spotte anheimfielen, schlossen sich diesem asiatischen Brauche an. Ebensowenig sind in der klassischen Zeit Ringe an Arm und Beinen (obgleich solche in der Regel zur Ausrüstung antiker Helden im modernen Theaterkostüm gehören) üblich gewesen; dergleichen gehört der Barbarentracht an. Dasselbe gilt von den Halsketten, welche in Griechenland bei Männern in der klassischen Zeit nicht vorkommen und bei den Römern wesentlich nur als militärische Auszeichnung in Gebrauch waren, wie denn in römischer Zeit auch goldene und silberne Armbänder als ehrenvolle Dekoration in kriegerischer Festestracht getragen wurden (vgl. den folgenden Abschnitt). Zur gewöhnlichen bürgerlichen Tracht gehört die Halskette weder bei Römern noch Griechen; dagegen war sie nationaler Schmuck bei den Kelten, welche die sogenannte Torques von Bronze oder Gold, meist in Form eines gedrehten Strickes und bisweilen auch mit einem Anhängsel, etwa in Form eines Halbmondes, um den Hals trugen. Außerdem finden wir Halsketten, und zwar von beträchtlicher Größe, aber meist von plumper Form, aus großen, nach Art der modernen Panzerketten aneinander gereihten Gliedern zusammengesetzt, bei den Etruskern im Gebrauch. Bei letzterem Volke scheint überhaupt auch die Männerwelt eine umfassendere Anwendung von Schmucksachen gemacht zu haben, als die Griechen; und manches davon ist von ihnen auf die Römer übergegangen. So vor allem die Sitte, daß Knaben edler Herkunft bis zu ihrer Mannbarkeit und Mädchen bis zu ihrer Verheiratung eine goldene Bulla um den Hals trugen. Es ist das eine medaillonartige Kapsel,

in welcher ein Amulett oder sonst ein zauberabwehrender Gegenstand verborgen war, meist von runder oder herzförmiger Gestalt, wie uns alte Denkmäler, auf denen Knaben mit solchen Bullen abgebildet sind, zeigen. Einige noch erhaltene Exemplare derartiger goldener Kapseln sind zierlich gearbeitet; sie bestehen aus zwei kreisförmigen konkaven Goldblechen, welche zusammengelegt Linsenform haben und durch eine auf jeder Hälfte befestigte Klammer zusammengehalten werden, die zugleich als Henkel für das Halsband dient, an welchem die Bulla getragen wird. Auf dieser Klammer ist mitunter der Name des Knaben, welchem die Kapsel gehörte, eingraviert.

Griechen wie Römern bekannt und beiden Geschlechtern gemeinschaftlich war der Gebrauch der Gewandnadeln und der Fingerringe. Die Gewandnadeln oder Fibeln vertraten bei den Alten die Stelle unserer Knöpfe. Die Gewänder der Alten waren bekanntlich nur zum geringsten Teil nach bestimmtem Schnitt zusammengenäht und direkt zum Anziehen eingerichtet, vielmehr wurden dieselben in der Regel umgelegt und durch Nadeln an den Schultern, den Oberarmen, der Brust oder wo sonst es notwendig war, zusammengehalten. Dazu konnte man sich denn nicht einfacher Nadeln, die bloß aus Knopf und Spitze bestanden, bedienen, teils weil dieselben zu leicht herausgefallen wären, teils weil die unbedeckte Spitze den Träger des Gewandes und andere stechen konnte; man brauchte hierfür also Nadeln, bei welchen die Spitze in ein Häkchen oder Röhrchen eingeführt und dadurch verdeckt wurde. Derartige Nadeln, die man in der Regel mit dem lateinischen Ausdruck Fibulae nennt, kennt bereits das früheste griechische Altertum, und es ist äußerst wahrscheinlich, daß dieselben schon in der homerischen Frauentracht, bei welcher das Gewand vorn geschlitzt war und durch Nadeln zusammengehalten wurde, eine wichtige Rolle spielten. Helbig hat zu erweisen gesucht,*) daß die hierfür zur Verwendung kommenden

*) A. a. O. S. 188 ff.

Fibeln, ähnlich einigen hochaltertümlichen etruskischen Exemplaren, aus zwei unverbundenen Teilen bestanden, von denen der eine die Hülsen der Nadel enthielt, während die am anderen Teile befindlichen Nadeln durch die zu befestigenden Kleiderränder durchgestoßen und dann in die Hülsen jenes Teiles eingeführt wurden, worauf man beide Teile noch vermöge der an ihnen angebrachten Ösen und Heftel verband. Diese komplizierte Art der Fibeln ist jedoch sehr selten; dafür sind andere Formen von Heftnadeln in um so größerer Mannigfaltigkeit vorhanden, wie denn überhaupt die Zahl der in unseren Sammlungen aufbewahrten Fibeln aus Bronze, Silber oder Gold außerordentlich groß ist; freilich stammen bei weitem die meisten aus etruskischer und römischer, teilweise sogar erst aus mittelalterlicher Zeit her. Gemeinschaftlich ist allen, daß die Nadel in einem Häkchen oder einer seitwärts offenen Röhre ruht; jede besteht daher aus zwei Stücken: einem Oberteil, an dessen einem Ende die Nadel selbst elastisch befestigt ist, während am andern sich das Röhrchen oder Häkchen befindet, und der darunter befindlichen, beim Gebrauch verdeckten Nadel selbst. Bei den Griechen ist jener Oberteil in der Regel knopf- oder scheibenförmig gestaltet; überall, wo wir auf Denkmälern Gewandteile aneinander geheftet sehen, finden wir immer die Form des Knopfes, wobei man sich die daran befestigte Nadel im Gewande verborgen zu denken hat. Die Ausstattung dieser, unseren Broschen gleichenden Scheiben-Fibeln ist ungemein mannigfaltig.*) Sehr häufig in Griechenland wie in Italien ist die Form der Spiralbrosche, bei welcher die obere Scheibe aus spiralförmig zusammengelegtem Metalldraht (Bronze oder Gold) besteht, welcher eine, zwei bis vier Scheiben bildet. Diese Spiralbroschen, die in Bronze gearbeitet sind, haben oft eine so übermäßige Größe, daß man sie für barbarisch halten würde, wenn der Fundort nicht das Gegenteil erwiese; doch bemerkt Friederichs mit

*) Man vgl. die belehrende Zusammenstellung von H. Dütschke in den Jahrbüchern d. Ver. von Altertumsfreund. im Rheinlande, Heft LXIV (1878) S. 80 ff. mit Taf. V. VI

Recht,*) daß es in der klassischen Zeit auch Bauern gab, und daß der Geschmack der Bauern, wie heutigentages, so zu allen Zeiten verschieden ist von dem der Gebildeten. Bei den etruskischen Fibeln begegnen wir oft feiner Filigranarbeit, während die spätrömischen und keltischen bereits mit den Anfängen der Emailarbeit verziert sind. Bei einer anderen Form der Fibula tritt an die Stelle der Scheibe ein schmaler, flacher Bügel, welcher dann in den besseren Exemplaren kunstvoller Ornamentierung nicht entbehrt; so zeigt Fig. 92, eine goldene Fibula des Museums in Neapel, an dem Ende, an welchem die Windungen des Nadeldrahtes ansetzen, einen liegenden geflügelten Löwen, während am andern Ende (an dessen unterer Seite das Röhrchen, worin die Nadel eingeführt wird, abgebrochen ist) mit einer gelagerten Sphinx in kleinerem Maßstabe verziert ist. Besonders häufig aber begegnen wir in der etruskischen und römischen Technik derjenigen Form der Bügel-Fibula, bei welcher das Oberteil zwischen dem Anfang der Nadel und dem Röhrchen für die Nadelspitze ausgebogen ist, was den praktischen Nutzen hatte, daß die zusammengenommenen Gewandfalten zwischen Bügel und Nadel bequem Platz hatten. Auf den Denkmälern finden wir diese bügelförmige Fibula erst in spätrömischer Zeit dargestellt; allein die Funde lehren uns, daß ihr Gebrauch bis in die ältesten Zeiten zurückgeht, wenigstens in Italien, wo bügelförmige Fibeln in den ältesten etruskischen Gräbern und sogar unter der Lava des Albanergebirges zusammen mit primitiven Aschenurnen gefunden worden sind. Bei weitem die Mehrzahl der erhaltenen Exemplare sind in Bronze, doch giebt es auch schöne in Gold. Wir haben eine derartige goldene Fibula

Fig. 92.

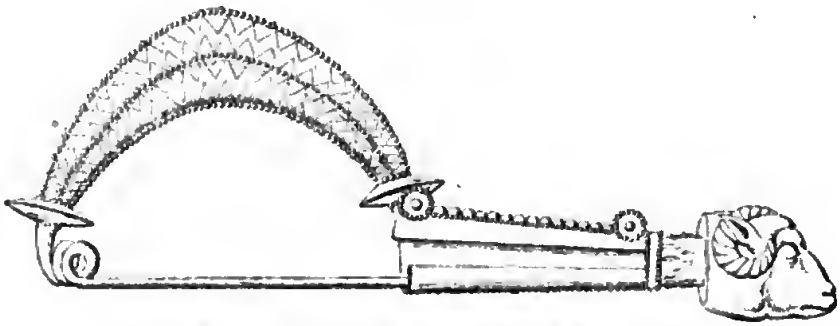
Goldene Fibula im Museum zu Neapel.

*) Berlins ant. Bildwerke II, 98.

von vortrefflicher etruskischer Arbeit schon im ersten Band S. 150, Fig. 107 kennen gelernt; ein nicht minder schönes Exemplar römischer Technik zeigt Fig. 93, bei welchem dasjenige Ende, in welchem die Spitze der Nadel eingesteckt wird, in einen Widderkopf ausgeht. Die Nadel selbst ist an den meisten Fibeln, wie an den hier mitgeteilten Beispielen, mit dem Bügel durch einige Windungen, welche ihr Elastizität und Federkraft verleihen, verbunden; daneben kommen aber auch zahlreiche Exemplare vor, bei denen die Nadel besonders gearbeitet ist und mit dem Bügel durch ein Scharnier zusammenhängt.

Wenn die Fibeln ein Schmuck sind, bei dem die praktische Verwendung die Hauptsache ausmacht, (obgleich in spätrömischer

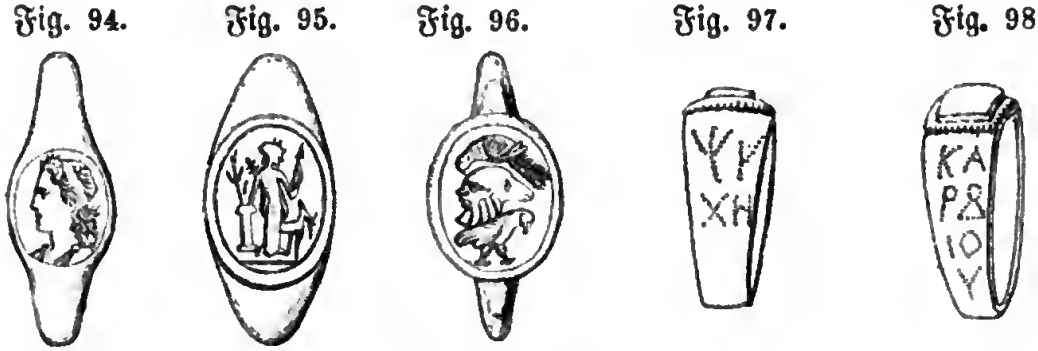
Fig. 93.



Goldene Fibula im Museum zu Neapel.

Zeit es Mode geworden zu sein scheint, die Fibeln bloß als Ziernadeln vorzustecken), so gilt das von dem bei Männern und Frauen gleich beliebten Schmuck der Fingerringe bei weitem nicht in gleichem Maße, da nur der kleinste Teil der Ringe, die man in oft sehr beträchtlicher Zahl an den Fingern trug, wirklich zum Siegeln bestimmt war. Wir haben bereits im ersten Bande Gelegenheit gehabt, über den Gebrauch der Ringe und die Verwendung geschnittener Steine für dieselben das Wichtigste zu bemerken (S. 223 ff.); es bleibt uns hier noch einiges hinzuzufügen über die vornehmsten für die Ringe gebräuchlichen Formen. Die heute am häufigsten vorkommende Form eines schmalen, oben wo der Siegelstein eingesetzt resp. das Petschaft eingraviert ist

ſich etwas verbreiterndeu Reifes iſt auch im Altertum von jeher gebräuchlich geweſen. Fig. 94—98 giebt mehrere Beiſpiele derart, welche aus Gräbern der Krim ſtammen, jedoch römiſcher Zeit angehören. Fig. 94 iſt ein maſſiver Goldring mit dem Bruſtbild des Apollo in Karneol; Fig. 95 enthält, in beträchtlich ſchlechterer Arbeit, einen Karneol mit dem Bilde der Artemis. In beiden iſt der Stein ganz in den Goldreif eingelaſſen; durchſichtige Steine, namentlich Onyxe mit mehreren Lagen, wurden in ſolchem Falle häufig à jour gefaßt, damit man die Feinheit der Arbeit beſſer betrachten konnte, wenn man den Stein gegen das Licht hielt. Etwas abweichend iſt die Faſſung von Fig. 96, einem ziemlich roh ausgeführten ſilbernen Ringe; der Stein, ein roter Jaſpis, iſt hier nicht in den Reif eingelegt, ſondern, wie



Fingerringe.

man das auch heute bisweilen thut, an der Peripherie desſelben befeſtigt. Die Gravierung iſt eine jener namentlich im ſpäten Altertum beliebten abenteuerlichen Zuſammenſetzungen von allerlei Geſtalten, die man Grylloi nennt; hier iſt ein Silenskopf, ein Papagei, ein Adler und noch ein nicht deutlicher Tierkopf zuſammengeſtellt. Fig. 97 u. 98 iſt ein Goldring mit ungraviertem Türkis; zu beiden Seiten des Steines iſt in das Gold eine Inſchrift graviert, welche in Schriftzeichen des 2. Jahrhunderts n. Chr. eine Anrede an die Geliebte enthält, welcher ihr Verehrer Kardios dieſen Ring ſchenkte. — Gegen die Zierlichkeit der Form und der Verhältniſſe dieſer Ringe ſticht eine andere Art, bei der der Körper des Reifes ungewöhnlich dick und maſſiv gearbeitet

ist, seltsam ab; wir finden solche, den früher bei uns gebräuchlichen, altväterischen Siegelringen ähnliche Exemplare bisweilen in ganz gewaltigen Dimensionen, so daß die Fingeröffnung fast mehr wie ein in den Goldkörper gebohrtes Loch aussieht. Da zudem die Fingeröffnung bei diesen Ringen sehr häufig gar nicht rund, sondern oval, plattgedrückt und unverhältnismäßig klein ist, so kann man sich der Vermutung nicht erwehren, daß diese Art Ringe gar nicht am Finger, sondern etwa wie ein Amulett an einer Schnur um den Hals getragen wurden. Ein Beispiel hierfür ist Fig. 99, bei der abgesehen von der eigentümlichen plumpen Form auch die Fassung des Steins auffällt: letzterer hat nämlich eine augapfelähnliche Zeichnung, und es ist offenbar beabsichtigt, durch die Fassung in mandelförmiger Gestalt der Oberfläche des Ringes die Form eines Auges zu geben, da ja das Auge ein beliebtes Amulett gegen die Wirkung des bösen Blickes war; ein Umstand, der umsomehr dafür spricht, daß auch dieser ungefüge Ring nicht am Finger, sondern an einer Schnur getragen wurde.

Recht im Gegensatz dazu steht Fig. 100, ein zierlicher, in Ithaka gefundener Ring von der namentlich für Armbänder beliebten Schlangenform; derselbe ist elastisch und war seiner kleinen Verhältnisse wegen wahrscheinlich für den Finger einer Dame bestimmt. Ringe von ganz entsprechender Form sind auch in der römischen Goldarbeit häufig. Weniger anmutig ist Fig. 101, aus Pompeji stammend, wobei der Schlangenkörper des Ringes in zwei Köpfe ausgeht; der Ring ist daher nicht ganz geschlossen, saß aber jedenfalls vermöge seiner Elastizität genügend fest.

Bei denjenigen Ringen, welche einen doppelt gravierten, nämlich auf der einen Seite erhaben, auf der anderen vertieft geschnittenen Stein oder Stempel haben (doch auch bisweilen bei solchen, bei denen dies nicht der Fall ist), findet man die Einrichtung, welche durch die drei, hier Fig. 102—104 mitgeteilten Beispiele deutlich ist, daß das Petschaft selbst an dem

halbkreisförmigen Reif als ein um seine Axe beweglicher Bügel angebracht ist. Beim Tragen des Ringes war das Relief des Petschaftes nach oben gerichtet; beim Siegeln zog man den Ring vom Finger und drehte die innere, vertiefte Seite nach außen. Von den hier abgebildeten, aus der Krim stammenden Exemplaren hat Fig. 102 die in Griechenland weniger als in Etrurien beliebte Skarabäenform (vgl. Bd. I, S. 222); das Petschaft ist hier auch aus Gold und zwar in hoher Vollendung gearbeitet, der Käfer ganz vorzüglich ausgeführt, der Reif selbst einem mehrfach zusammengedrehten Stricke nachgebildet. Bei Fig. 103 ist das Siegel von Karneol und zeigt anstatt des Käfers einen liegenden Löwen; ein ebensolcher ist bei Fig. 104, wo nur die innere Seite mit Darstellung eines Tropäons abgebildet ist, auf der oberen Seite angebracht.

Von etruskischen Ringformen, bei denen bildliche Verzierung des Goldreifes selbst sehr beliebt ist, haben wir Bd. I, S. 150, Fig. 105 und 106 schon eine Probe kennen gelernt. Ein anderes Beispiel ist hier mit Fig. 105 gegeben, von einer anscheinend nur auf Etrurien beschränkten Form, wobei das eigentliche Petschaft als ein ziemlich hohes Kästchen von abgerundeter, anderwärts auch von mandelförmiger Gestalt erscheint. Das Siegel ist nicht in Stein, sondern in Gold graviert. Charakteristisch für den etruskischen Stil sind die beiden Chimären, welche gleichsam als Träger des Petschaftes und als vermittelndes Glied zwischen ihm und dem Ringe erscheinen. Derartige Fingerringe sind an den Fingern etruskischer Vornehmer auf Graburnen häufig zu sehen.

Wir gehen nunmehr über zu den speziell dem weiblichen Geschlechte eigentümlichen Schmucksachen und beginnen da zunächst mit dem zum Haar- und Kopfputz Gehörigen. Haarnadeln zum Feststecken der Haare, welche zugleich denselben als Schmuck dienen sollten, hatte man im Altertum vornehmlich aus Knochen, Elfenbein, Bronze, Silber und Gold, wozu bei besonders kostbaren Exemplaren noch eingesetzte Perlen und Edelsteine

hinzukommen. In der Verzierung der Köpfe dieser Nadeln entwickelt die antike Kunstindustrie keine geringere Erfindungsgabe, als unsere moderne. Fig. 106 giebt eine Zusammenstellung von Nadeln aus Elfenbein und Knochen im Nationalmuseum zu Neapel.*) Manche darunter sind freilich von etwas ärmlicher Erfindungsgabe, wie die offene Hand Nr. 19, oder das Schiffshinterteil (Apluſtre) Nr. 17, oder die kleine Laterne, welche drei bewegliche Kugeln enthält und an deren Ring ein Fichtenzapfen hängt, Nr. 15; einfach in der Verzierung sind auch Nr. 9, 10

Fig. 99.

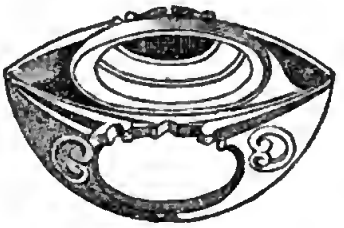


Fig. 100.

Fig. 101.

Fig. 102.

Fig. 103.

Fig. 104.

Fingerringe.

und 17. Um so anmutiger sind dagegen die figürlich verzierten, Nr. 16 mit der Herme, und die beiden Nr. 11 und 12 mit den reizenden Venusfigürchen, eine so recht passende Verzierung für Frauenschmuck, namentlich Nr. 11, wo die Göttin selbst im Begriff ist, sich ihr Haar zu ordnen. Einige andere Exemplare antiker Nadeln sind Fig. 107—114 zusammengestellt; dieselben sind aus Gold oder Silber gearbeitet und können eben so wohl

*) Nr. 18 ist ein Ohrlöffelchen; die Nummern sind die von der Tafel des Museo Borbonico, der die Zusammenstellung entnommen ist.

zum Haarschmuck, als auch zum Befestigen von Gewandteilen u. dgl. gedient haben; einige darunter, welche von beträchtlicher Größe sind, dürften möglicherweise auch Toilettengeräte sein, da man sich zum Scheiteln der Haare einer langen Nadel zu bedienen pflegte. Fig. 107, einem Grabe der Krim entnommen, ein Werk griechischer Goldschmiedearbeit, zeigt in feinster Ausführung einen Hirschkopf mit Geweih; Fig. 108, eine goldene Nadel des Museums zu Neapel, hat als Bekrönung einen niedlichen, auf einem kleinen Kapitäl stehenden Amor, und nicht minder anmutig ist die eben dort befindliche kleine goldene Nadel Fig. 109, welche einen Genius mit Fledermausflügeln zeigt, der in der einen Hand eine Opferschale, in der anderen ein undeutliches Gerät hält und dessen Brust von zwei sich kreuzenden, weinlaubbeschwerten Guirlanden umzogen ist; der Genius ist an der umgebogenen Nadel gleichsam schwebend befestigt. — Etruskischer Kunst angehörig und hochaltertümlich ist die sehr schön gearbeitete, Fig. 110 (mit Detail des Knopfes Fig. 111) abgebildete Nadel des Museums von Chiusi; die Tierfiguren, mit welchen der Kopf verziert ist, tragen jenen orientalischen Typus, dem man in den archaischen Arbeiten griechischer und etruskischer Kunst so oft begegnet (vgl. Bd. I, S. 50), und auch das Bestreben, die leeren Zwischenräume zwischen den einzelnen Tieren noch durch kleine Ornamente zu füllen, ist gleichfalls für die archaische Kunst charakteristisch. Ebenfalls etruskische Goldarbeiten, aber aus späterer Zeit, sind Fig. 112 und 113, jene mit einem über drei knopfartigen Zwischengliedern sich erhebenden Widderkopf, diese mit einer Spitze in Form einer Eichel verziert. Die beiden Nadeln, Fig. 114 und 115 verraten schon durch ihr Äußeres deutlich die römische Herkunft. Die von Silber gearbeitete Nadel Fig. 117 ist die Nachbildung eines römischen

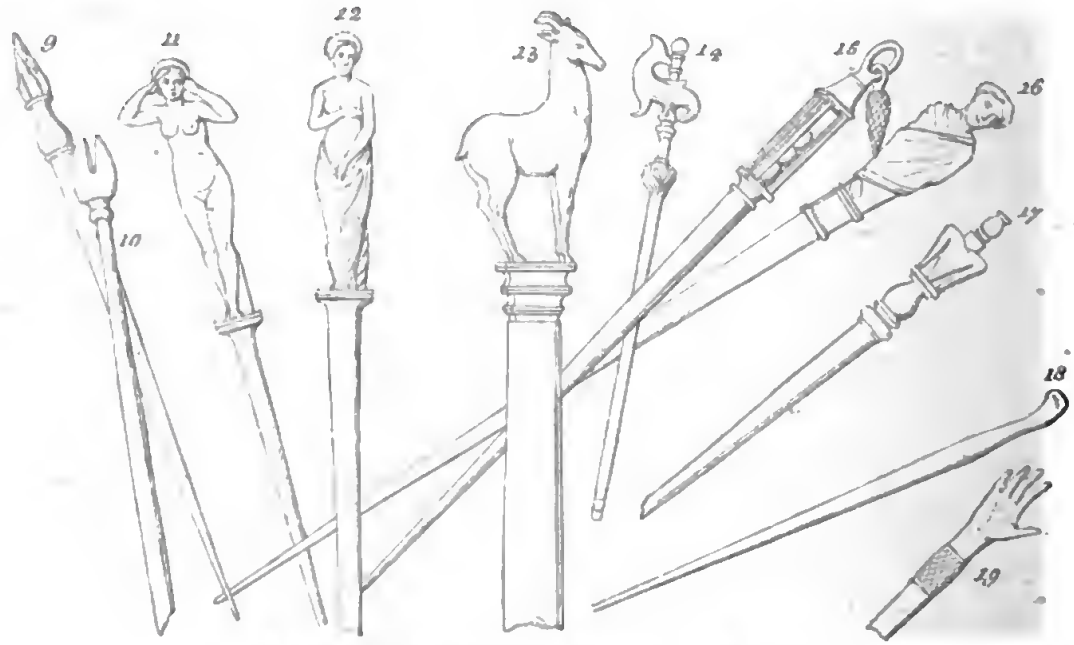
Fig. 105.

Fingerring.

Schwertes von der Form, wie es in den letzten Jahrhunderten des Kaiserreiches im Gebrauch war, und die weibliche Büste, welche die Bekrönung von Fig. 115 bildet, verrät schon durch die Frisur ihre späte Entstehungszeit; sie ist im Grabe einer Christin gefunden.

Vergleicht man mit diesen meist so anmutigen Arbeiten die Erzeugnisse unserer heutigen Juweliere, so muß man immer noch dem alten Böttiger beistimmen, wenn er sagt*): „Gewiß kann niemand diese Schmucknadeln ansehen, ohne innige Hochachtung

Fig. 106.



Nadeln von Elfenbein im Museum zu Neapel.

gegen den Kunstgeschmack des Altertums zu empfinden, der sich bis auf diese Kleinigkeiten der weiblichen Toilette erstreckte und sie mit den schicklichsten Bildwerken auszuschmücken wußte. Kann auch wohl ein passenderer Gedanke in einem Raume, wie ihn der Knopf einer Schmucknadel gestattet, ausgeführt werden, als ein kleiner Liebesgott, der seiner Mutter beim Putztisch eben den

*) C. A. Böttiger, Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin. 2. Aufl. (Leipzig 1806). I. 172.

Fig. 110.

Fig. 107.

Fig. 108

Fig. 109.

Fig. 111.

Fig. 114.

Fig. 115.

Fig. 112.

Fig. 113.

Goldene und silberne Nadeln.

Dienst leistet, den sonst Sklaven und Liebhaber ihren Gebieterinnen leisteten?*) Mögen immer unsere heutigen Zitternadeln und Aigretten in Brillanten gefaßt und durch kostbare Edelsteine ausgeschmückt sein! Die Hand des Juweliers kann ihnen Schimmer und inneren Wert, aber nie die liebliche Anmut des antiken Kunstgeschmacks erteilen!"

Abgesehen von den Nadeln ist die Auswahl an anderweitigem Kopfschmuck noch reichhaltig genug. Für gewöhnlich begnügten sich allerdings die griechischen Frauen mit bunten Kopftüchern, Binden oder geflochtenen Netzen, welche in graziöser Weise um das Haar geschlungen wurden und dasselbe bald mehr bald weniger bedeckten; daneben aber schmückten sich die reicheren Damen auch mit goldenen Diademen von mannigfaltiger Form und Ausstattung. Kopfschmuck freilich von der Art des in Troja aufgefundenen (siehe Bd. I, S. 137, Fig. 94) gehört dem barbarischen Geschmacke an und findet sich in der historischen Zeit nicht wieder; dafür brachte man auf dem Scheitel oder auch oberhalb der Stirne Metall-, zumal Goldschmuck in Platten- oder Reifenform an, welcher mit Palmetten, Arabesken und dgl. in getriebener Arbeit verziert war, oder befestigte solche Plättchen an die aus Zeug oder Leder gefertigte Binde, mit der man sich die Locken aufband. Erhalten hat sich freilich von solchen Schmuckstücken nur wenig, doch geben uns die Bildwerke, namentlich die Köpfe von Hera- und Aphroditestatuen einen Begriff davon. Von dem großartigen Luxus, welchen vornehme Damen mit solchen Schmucksachen trieben, verschafft uns der in der Krim gefundene prächtige Goldschmuck einer Priesterin eine Vorstellung, obgleich die Pracht, welche uns da entgegentritt, nicht in allen Stücken dem rein hellenischen Geschmack zu entsprechen scheint. Besondere Erwähnung verdienen darunter zwei Kopfschmucke von gleicher Form, welche aus einer schmalen, etwas gebogenen und

*) Auf einer silbernen Nadel aus Herculanum hält Amor der sich die Haare schmückenden Venus einen Spiegel vor.

nach den äußeren Enden zu etwas sich verbreiternden Goldplatten bestehen, welche auf ihrer vorderen, stark gewölbten Seite in feiner getriebener Arbeit wellige Haare, die durch einen Scheitel in der Mitte getrennt sind, nachahmen. Bei einem dritten ähnlichen Exemplar sind an Stelle der Wellenlinien eines wesentlich glatten Haares eine Menge kleiner Löckchen eines stark gekrausten Haares nachgeahmt; an einem dieser Kopfputze ist auch noch ein Teil vorhanden, welcher zu beiden Seiten herabhing und den unmittelbar vor den Ohren liegenden Teil der Wangen bedeckte, in Nachahmung der an dieser Stelle gewöhnlich vorhandenen Löckchen. Ringe an den Enden und in der Mitte waren dazu bestimmt, daß man sich diesen eigentümlichen Schmuck, welcher wahrscheinlich zu denen gehört, die die Griechen wegen ihrer hohlen Form „Stlengis“ (d. h. Strigilis, siehe oben S. 133) nannten, vermittelst Bänder befestigen konnte.

Ohrgehänge finden wir seit den frühesten Zeiten des Altertumes im Gebrauch der Frauenwelt. Über die Beschaffenheit der bei Homer erwähnten Ohrringe ist neuerdings die Vermutung aufgestellt worden,*) daß dieselben gleich einer unter den etruskischen Funden häufigen Gattung aus drei goldenen Linsen bestanden, welche so untereinander verbunden waren, daß an dem eigentlichen Ohrreif zwei vertikal herabhängend nebeneinander angelötet waren, während die dritte in den Zwischenraum eingriff, welchen die Peripherieen der beiden anderen unten offen ließen. Es würde auf diese Ohrgehänge das homerische Attribut der „dreiäugigen“ sich in der That recht gut anwenden lassen; nur sind allerdings meines Wissens solche Ohrringe auf griechischem oder kleinasiatischem Boden bisher noch nicht zum Vorschein gekommen. Im allgemeinen aber muß man bei dem antiken Ohrschmuck unterscheiden zwischen eigentlichen Ohrringen, d. h. solchen, welche gleich den heutzutage üblichen vermittelst eines dünnen Häkchens oder Reifes in das hierfür durchstochene Ohrläppchen eingehängt werden, und Ohrgehängen, welche von

*) Helbig a. a. O. S. 185 ff.

beträchtlicherer Größe und dazu bestimmt sind, vermittelst einer Schnur am Ohr selbst befestigt zu werden.

Die Formen der antiken Ohrringe, sowohl griechischer als etruskisch-römischer Provenienz, sind außerordentlich mannigfach und fast durchweg im höchsten Grade geschmackvoll und stilgemäß. Das Material ist meistens Gold, seltener Silber; dazu kommen dann noch Edelsteine und Perlen als weitere Verzierung hinzu. Wir finden da bald den einfach glatten Reif,

Fig. 116.

Goldener Ohrring aus Ithaka.

Fig. 117.

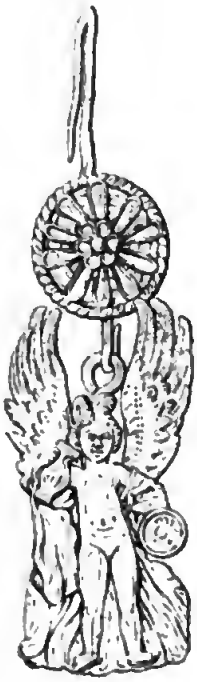


Fig. 118.

Goldene Ohrringe aus der Krim.

bald den kannelierten oder strickartig gedrehten, der dann auch wohl gleich den oben erwähnten Fingerringen an einer Stelle offen und hier an den Enden mit Tierköpfen (Löwen-, Schlangenkopf u. dgl.) verziert ist; weiterhin stoßen wir auf die Form der Ohrbommel, indem am Draht des Ohrrings in kleiner Öse Anhängsel verschiedener Art befestigt sind, welche bald rein ornamental behandelt, tropfenartig gearbeitet und mit Filigranarbeit verziert sind, bald irgend einen Gegenstand, einen schwebenden Vogel, eine Blume, eine Weintraube, namentlich gern eine

Vase in Form der schlanken, unten spitzen Amphora nachahmen. Besonders reizend sind die namentlich in der griechischen Goldarbeit häufig vorkommenden Ohrringe, bei denen kleine Flügelgestalten als Ornament verwandt sind, da das Leichtschwebende dieser Figuren sie zu einer Verzierung, welche senkrecht hängend angebracht ist, sehr geeignet erscheinen läßt. Das hier Fig. 116 abgebildete Beispiel (aus Ithaka) zeigt in vorzüglich fein ziselierter Arbeit eine schwebende, die Doppelflöte in der Hand haltende Sirene; bei Fig. 117 und 118 (aus der Krim) ist als Motiv ein Eros verwandt, welcher in der einen Hand eine Schale, in der erhobenen anderen einen Krug hält, und zwar in der Weise, daß bei dem einen Ohrring die Schale in der Linken, der Krug in der Rechten gehalten wird, beim anderen entsprechend umgekehrt. Die Vermittelung zwischen der Figur und den Ohrhaken wird hier durch eine Rosette in Filigranarbeit gebildet. (Derartige Verwendung menschlicher Figuren zu Ohrgehängen findet sich bereits in der orientalischen Kunst, doch in viel weniger künstlerischer Weise, vergleiche das Beispiel Bd. I, S. 133, Fig. 91 und 92.) Dagegen muß die Benutzung von Büsten als Anhängsel bei Ohrringen, die sich auch findet, als nicht glücklich bezeichnet werden, da die Form der Büste mit ihrem horizontalen Abschnitt durchaus ungeeignet ist, den Eindruck des leicht Schwebenden hervorzurufen; sie drängt im Gegenteil nach unten, dem Boden zu, weshalb sie auch als Motiv für Gewichte (siehe oben S. 174) ganz passend erscheint. Nicht besonders gut erfunden ist auch ein anderes, ebenfalls in der Krim gefundenes Muster, bei welchem an einem mit einem Granat verzierten Ringe zwei kleine Keulen hängen; die geeignetste Form, der wir an den besten Exemplaren begegnen, bleibt immer die, daß das am Ring befestigte Anhängsel nach unten zu sich verjüngt.

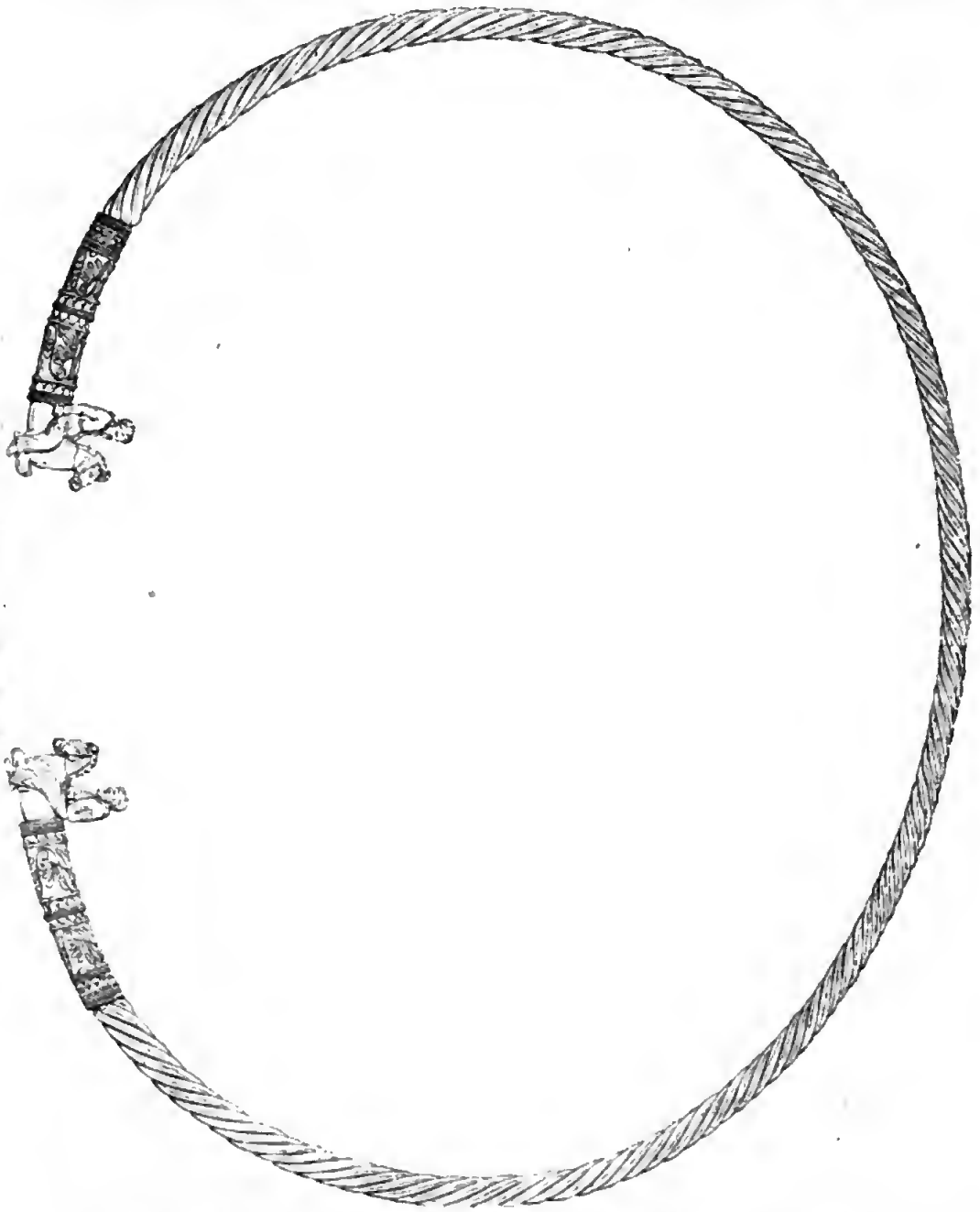
Die zum Anhängen an die Ohren selbst, ja bisweilen sogar zum Verdecken der Ohren bestimmten Ohrgehänge erreichen nicht bloß in der etruskischen Mode, sondern auch in der griechischen Goldarbeit häufig eine sehr bedeutende Größe. Doch ist hier

die Verzierung durch plastische Figuren in runder Arbeit mit durchaus richtigem Formgefühl in der Regel aufgegeben, obgleich auch hierfür Beispiele vorkommen; man vergleiche das große Ohrgehänge mit der Flügelgestalt an dem Athenenkopfe Bd. I, S. 74, Fig. 52. In der Regel aber ist die Dekorierung der meist runden Plättchen entweder rein ornamental oder, wo figürlicher Schmuck gewählt ist, in mäßigem Relief gearbeitet. Beispiele etruskischer Ohrgehänge mit prächtigen Ornamenten haben wir schon Bd. I, S. 148, Fig. 103 u. 104 kennen gelernt. Im übrigen unterscheidet sich der etruskische Ohrschmuck vom griechischen meist sehr beträchtlich; die oben erwähnte Form mehrerer miteinander verbundener und durch kleine Goldkügelchen in den Lücken verzierter Linsen begegnet ganz besonders häufig, bald in kleinerer Ausführung mit dünnem Drahtring für das Ohrläppchen, bald in großen, zum Vorhängen bestimmten Exemplaren, die dann freilich etwas plump aussehen. Oft ist dabei als oberstes Glied des Ohrgehänges eine rundliche Scheibe verwendet, aus welcher ein breites Goldband heraustritt, an dessen unterem Ende die goldenen Linsen anhangen. Daneben finden wir jedoch auch leichtere und graziösere Formen mit Verwendung von mancherlei Motiven, troddel- und bommelartige Anhängsel, schild- und dreieckförmige Glieder, dazwischen schwebende Vögel u. a. m.; doch bleibt die mit der Technik der Goldarbeit eng zusammenhängende Beliebtheit des Goldtropfens immer bestehen, denn auch in der römischen Kaiserzeit begegnen wir noch der Linsen- oder Kugelsegmentform bei den Ohrgehängen; unter den in Pompeji gefundenen Ohrringen ist diese Verzierung ganz besonders oft vertreten. Sonst waren in der Kaiserzeit vornehmlich Perlen für Ohrringe beliebt; drei Perlen in ähnlicher Weise vereinigt, wie die oben erwähnten goldenen Linsen, waren zur Zeit des Seneca die herrschende Mode, ganz besonders große Exemplare aber gaben für sich allein schon den schönsten und trotz seiner Einfachheit zugleich kostbarsten Ohrschmuck ab.

Nicht minder mannigfaltig sind die Formen der Hals-

geſchmeide, bei welchen man vornehmlich kleinere, nur für den Hals beſtimmte Ketten oder Schnüre und größere, welche von den Schultern aus über die Bruſt herabfallen, zu unterſcheiden hat. Die eigentlichen Halsketten erſcheinen teils in der Form von biegſamen Schnüren, welche entweder aus einzelnen, auf einen Faden aufgereihten Gliedern beſtehen oder aus kunſtvoll ineinander verſchlungenen, innerhalb ihrer Befeſtigung aber beweglichen Kettenringen; teils in der Form eines feſten, mehr oder weniger ſtarken Reifens, welcher der Größe des Halſes entſpricht und an einer Stelle offen iſt, die bald vorn am Halſe getragen wird und offen bleibt, bald hinten am Nacken getragen und durch ein Band verſchloſſen wird. Beide Formen ſind ſehr alt. Schon in den prähiſtoriſchen Gräbern findet man glatte oder geriefelte, bisweilen einen Strick nachahmende Reifen aus Bronze, welche in jenen frühen Zeiten, wie in Etrurien auch ſpäter noch, auch von Männern um den Hals getragen wurden; ähnliche, in Gold gearbeitet, kommen in ſkythiſchen Gräbern Südrußlands vor und ſind da, wenn auch von griechiſchen Goldarbeitern gefertigt, doch jedenfalls von den barbariſchen Einwohnern männlichen Geſchlechts getragen worden. Fig. 118 zeigt uns einen ſolchen goldenen Halsreif aus dem Grabe eines ſkythiſchen Kriegers. Die zierliche Ziſelierarbeit der beiden mit Palmetten und anderen Ornamenten verzierten Enden des Reifs verrät die griechiſche Technik, während die den Abſchluß bildenden Pferdevorderteile mit den darauf reitenden Skythen in ihrer Nationaltracht die Beſtimmung des Schmuckes für einen einheimiſchen Häuptling zu erkennen geben. Auch die römiſche Goldarbeit hat, namentlich wo ſie für Barbaren arbeitete, dieſe maſſiven Halsreifen, die, wie oben erwähnt, auch keltiſche Tracht waren, nachgeahmt; namentlich kommt Rieſelung mit eingeſchobenen linſenförmigen Zwiſchengliedern, welche mit Goldperlen beſetzt ſind, öfters vor, ein Muſter, das auch in den bronzenen Hals- oder Armringen germaniſchen oder keltiſchen Urſprunges häufig zu finden iſt. Mitunter erweitert ſich dieſer Halsreif

derart, daß er sich einigermaßen dem sonst im klassischen Altertum ungebräuchlichen*), aber im Orient, namentlich in Ägypten



Goldener Halsreif aus Südrußland.

Fig. 119.

und Phönizien üblichen Brustschilde nähert. Hierfür ist Fig. 120, ebenfalls aus der Krim herrührend, ein Beispiel; hier

*) Ein in dem Grabe Regulini Galassi bei Caere gefundener Brustschild mit eingepreßten primitiven Figuren und anderen Ornamenten scheint phönizische oder karthagische Arbeit zu sein.

sind die strickartigen Goldreifen als Einfassung benutzt, während der halbmondförmige Zwischenraum zwischen ihnen in prachtvoller durchbrochener Arbeit und feinster Ausführung allerlei Tierfiguren in naturalistischer Behandlung zeigt. Die zur Verbindung durch eine Schnur bestimmten Enden des Halsschmuckes

Fig. 120.

Goldener Halsreif aus der Krim.

sind in zarter granulierter Arbeit ausgeführt und gehen in Löwenköpfe aus, welche die Ringe zum Einknüpfen der Schnur im Maule halten. Dieses Halsband gehörte, wie die Fundstelle zeigte, einer Frau an.

Was die biegsamen, aus einzelnen Gliedern bestehenden Halsketten anlangt, so kommen da zunächst die aus Edelsteinen

ASHMOLEAN MUSEUM OXFORD

oder aus goldenen Gliedern, die mit Edelsteinen wechseln, zusammengesetzten Halsschnüre in Betracht. Schnüre aus Edelsteinen oder Perlen, entweder einfach oder doppelt, dreifach und noch reicher aneinander gereiht, waren das ganze Altertum hindurch Mode. Wir haben schon Bd. I, S. 230, Fig. 129 ein Beispiel derartigen Halsschmuckes aus Ägypten kennen gelernt; es fehlt in den Sammlungen auch nicht an griechischen und römischen Halsketten derart, bei denen man als die vornehmsten Formen der aufgereihten Steine oder Glasflüsse die runde Perle, die flache Linse, den Cylinder, den auf beiden Seiten abgestumpften Doppelkegel, das sechsseitige Prisma bezeichnen kann. In der Regel reihte man die einzelnen Glieder so aneinander, daß Abwechselung zwischen längeren und kürzeren, eckigen und runden, und bei verschiedenem Material Wechsel zwischen Gold und Edelstein oder Glaskorallen, Bernstein, Perlen u. s. w. entstand. Häufig kommen auch die eben genannten Edelsteinformen in Goldnachahmung vor, und es werden dabei durch verschiedene Färbung des Goldes, durch den Wechsel von glattem und mattgekörntem Golde hübsche Wirkungen hervorgebracht, welche natürlich durch Anbringung von Glasflüssen, Email u. dgl. noch beträchtliche Steigerung erfahren. Auch gepreßte oder gestanzte Goldbleche mit mannigfaltigen Mustern rein dekorativer oder figürlicher Art, mit Köpfen, Tieren, in Blumen- oder Blattform dienen als Glieder derartiger Ketten und sind entweder jedes mit einer eigenen Öse, durch welche ein Band oder eine Schnur gezogen wird, versehen (man vergl. das schöne etruskische Halsband, Bd. I, S. 147, Fig. 102) oder an einem goldenen Kettchen befestigt, als dessen Anhängsel sie erscheinen. Diese goldenen Kettchen selbst sind vielfach von ganz außerordentlich feiner Arbeit, welche sich mit den vorzüglichsten Leistungen der modernen Goldschmiedekunst messen kann, bald als Bandgeflecht gebildet, bald als Drahtgewinde, als Panzerkette u. s. w. Indem dann mehrere solcher Kettchen zusammengefügt werden, verbreitert sich das Halsband, ohne dadurch an seiner Geschmeidigkeit zu ver-

Fig. 121 u. 122.

Goldene Halsketten aus Südrußland.

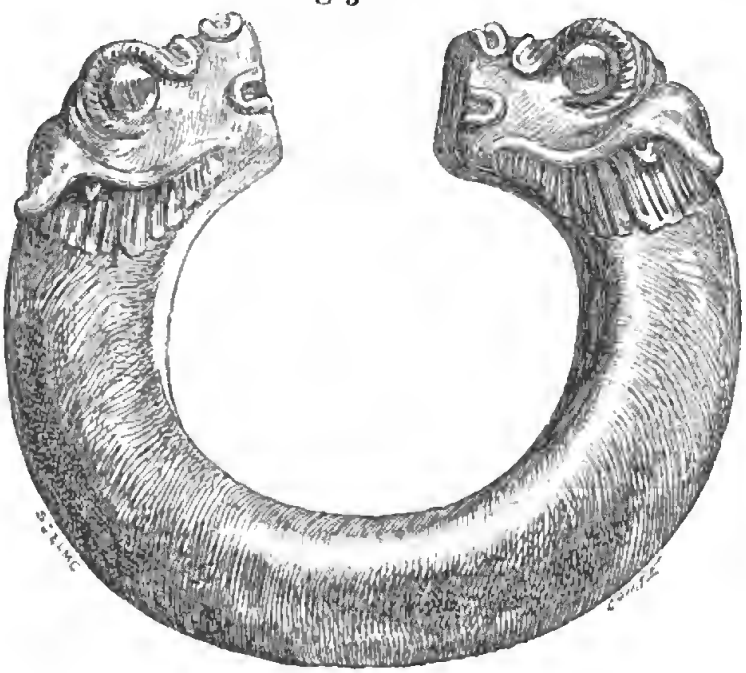
lieren, und so werden durch Vermehrung und mannigfaltige Gruppierung der Kettenglieder und der Anhängsel reiche und stets neue Formen erzielt. Wir geben in **Fig. 121 und 122** zwei schöne Beispiele griechischer Halsbänder aus Funden Südrußlands. Das kleinere, Fig. 121 (oben), welches unvollständig erhalten ist, zeigt den Wechsel der verschiedenen Kettenglieder und als Anhängsel Bommeln in der beliebten Amphoraform; reicher ist das darunter abgebildete, Fig. 122, bei welchem eine große Zahl solcher Bommeln an zarten Kettchen herabhängen, während kleinere dazwischen als Mittelglieder angebracht sind. (Vgl. auch das Halsband aus Cypern Bd. I, S. 135, Fig. 93 und die Halsbänder an den Thonfiguren Bd. I, Fig. 52, 53 u. 56.) — Neben diesen reichen Arbeiten kommen selbstverständlich auch einfachere, aber von feinstem Geschmack vor, namentlich dünne Goldschnüre mit irgendwelchem Anhängsel; letzteres besteht nicht selten in einem geschnittenen Stein oder nach italischem Brauch einer Bulla (s. oben S. 180).

Lange, bis über die Brust herabfallende Geschmeide, welche in der homerischen Zeit nach orientalischem Brauch Mode gewesen zu sein scheinen und sich auch auf altgriechischen Denkmälern abgebildet finden, sind in der späteren Zeit bei den griechischen Damen nicht mehr beliebt gewesen, kommen aber im etruskischen Frauenschmuck häufig vor, oft in sehr beträchtlicher Größe und noch weit über die Brüste hinabreichend. Daß sie auch in der römischen Zeit wieder Mode waren, lehrt unter anderen eine in Siebenbürgen gefundene, jetzt in Wien aufbewahrte Halskette von 1,72 m Länge, welche aus einer goldenen Schnur besteht, von der an kleinen Ringen gegen 50 kleine goldene Anhängsel befestigt sind, welche größtenteils Instrumente des Handwerks, Geräte des Landbaues u. dgl. (Sägen, Hämmer, Zangen, Anker, Scheren u. s. w.) vorstellen, nach Art unserer Berloques. Einen seltsamen Eindruck macht es, wenn wir auf pompejanischen Wandgemälden Frauengestalten solche lange Ketten von feinstem Golddraht auf dem nackten Oberleib tragen sehen;

es scheint, als ob die Maler hier die leichtfertige Mode der Demimonde auf die Aphrodite und andere Frauengestalten des mythologischen Kreises übertragen hätten.

Armbänder trugen die Frauen sowohl am Ober- als am Unterarm. Auch hier haben wir zu unterscheiden zwischen festen Reifen und geschmeidigen Bändern. Jene trugen sehr häufig den Typus eines gedrehten Strickes oder Geflechtes, welchen wir auch bei den Halsreifen gefunden; und wie diese sind sie oft an

Fig. 123.

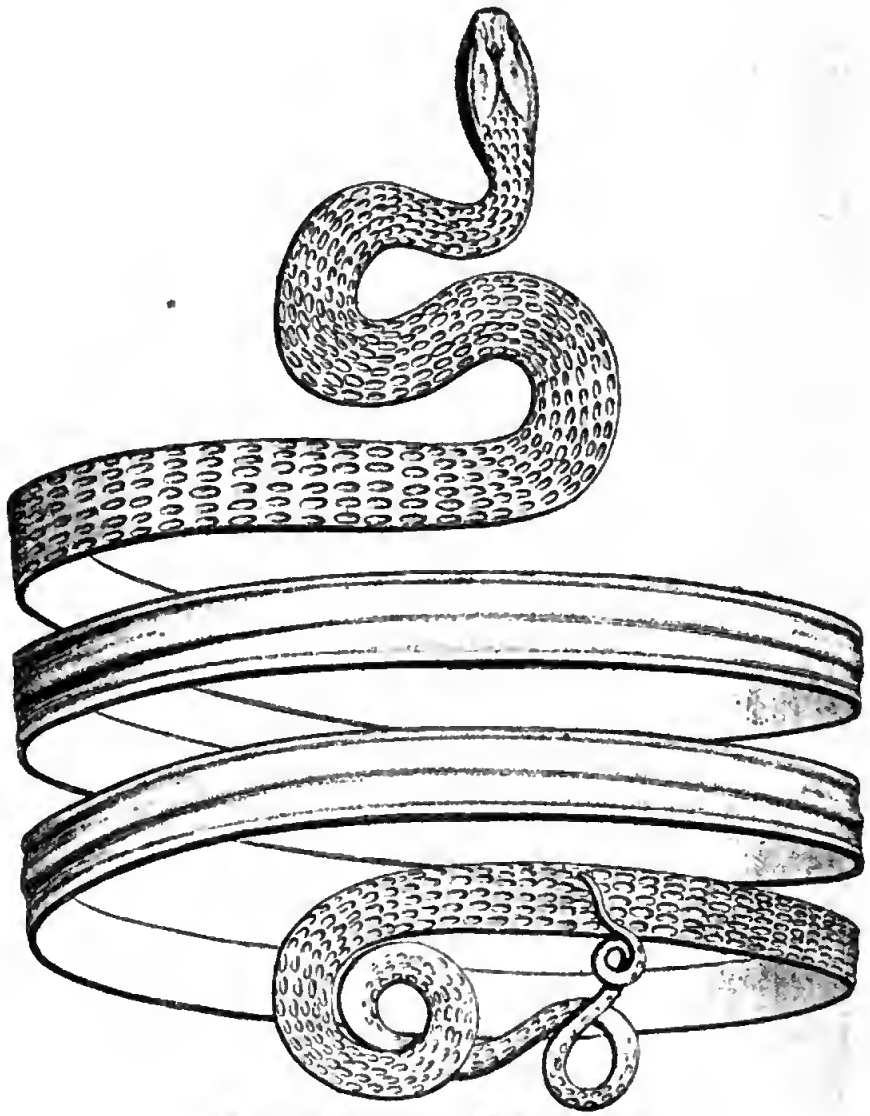


Assyrisches Armband aus Bronze.

einer Stelle offen und vermöge ihrer Elasticität am Arme haftend. Die Verzierung der beiden Enden an der offenen Stelle durch Tierköpfe oder ähnliches ist auch hier häufig; es ist das bereits im orientalischen Schmuckstil, namentlich in der assyrischen Kunst, gewöhnlich. Fig. 123 zeigt ein bronzenes Armband von assyrischer Arbeit (im Louvre), welches zwar plump und zu massiv gearbeitet ist, aber stilistisch als Vorbild mancher griechischer Schmucksachen der besten Zeit gelten kann; so zeigt z. B. eines der schönsten Armbänder aus den Funden der Krim als Abschluß der beiden Enden des strickartig gebildeten Reifes

die wundervoll gearbeiteten Leiber zweier Sphinxe, welche in ihren Vordertatzen den die Verbindung bildenden Knoten aus Golddraht halten. — Beliebter noch waren in der griechischen wie in der römischen Goldarbeit die elastischen Schlangenarmbänder,

Fig. 124.

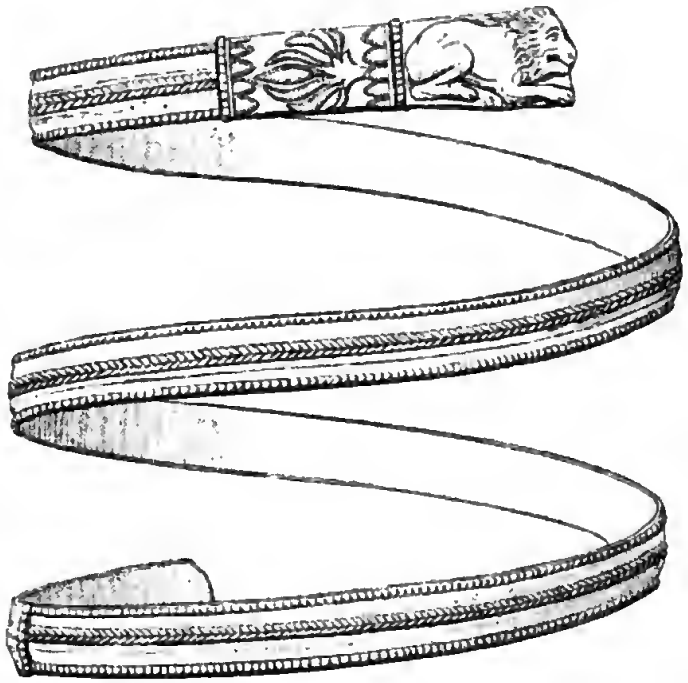


Goldenes Armband in Schlangenform.

welche mehrfach um den Arm herumgelegt die Windungen einer Schlange nachahmen und daher auch häufig als wirkliche Schlangenleiber gebildet sind. Fig. 124 ist ein derartiges goldenes Armband aus der Krim, bei welchem zwar die mittleren Reifen glatt gehalten sind, die beiden äußersten aber in granu-

lierter Arbeit Schwanz und Kopf einer Schlange nachahmen. Solche Armbänder, die keinen Verschluß haben und sich durch die Elasticität des Goldblechs dem Arme anschmiegen, kamen besonders für den Oberarm in Anwendung, wo sich mehr Platz bot für die zahlreichen Windungen des Schlangenleibes, als am Knöchel der Hand; die berühmte Statue der schlafenden Ariadne im Vatikan trägt am Oberarm ein ganz entsprechendes Armband, und die mißverstandene Deutung, welche in dieser Statue früher

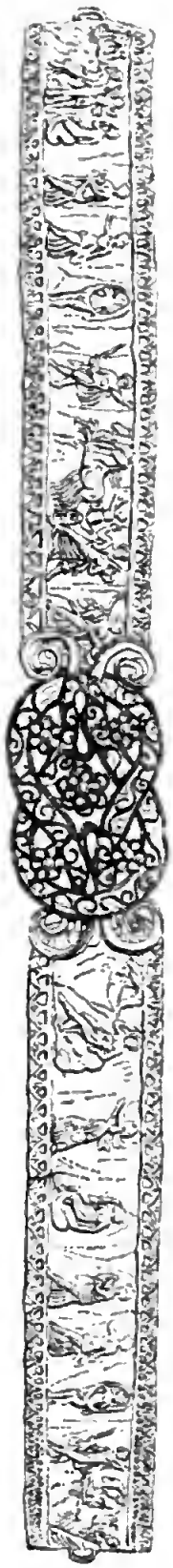
Fig. 125.



Goldene Spange für den Oberarm.

eine Kleopatra sehen wollte, beruhte darauf, daß man darin eine lebendige Schlange zu erkennen glaubte. Auch das Fig. 125 abgebildete goldene Armband hat als Schmuck für den Oberarm gedient; nur ist hier die Nachbildung des Schlangenleibes aufgegeben und als Abschluß des Reifes ein gelagerter Löwe gewählt.

Neben diesen elastischen, aus einem Stück bestehenden Armbändern, die man im Griechischen geradezu „Schlangen" nannte, trug man auch andere, welche den Charakter des Bandes bewahrten und durch ein Schloß oder einen Knoten zusammen-



Goldenes Armband.

Fig. 126.

gefügt wurden. Ein solches stellt Fig. 126 vor, aus einem griechischen Grabe der Krim herrührend; das Band selbst besteht hier aus einem mit eingepreßten Reliefs versehenen Streifen von Goldblech; der Verschluß wird durch zwei Ösen, welche an den Enden des Bandes befestigt sind, bewirkt, scheinbar aber durch das in feinster Filigranarbeit ausgeführte künstliche Schloß, welches beim Tragen obenauf zu liegen kam. Diese verschlungenen, einem kunstvollen Knoten nachgeahmten Schlösser sind überhaupt in griechisch-römischer Goldarbeit öfters anzutreffen und meist technisch wie stilistisch gleich ausgezeichnet. — Andere Armbänder griechischer Herkunft zeigen durchbrochene Arbeit oder bestehen aus einzelnen, in Scharnieren untereinander zusammhängenden Gliedern. Entsprechendes weist auch die etruskische Goldarbeit auf, welche daneben die bei den Etruskern besonders beliebten Anhängsel in Kapselform nicht selten auch für Armbänder zur Anwendung bringt. Daß abgesehen von Bronze, Silber, Gold vielfach auch Bernstein, Elfenbein, Glasflüsse und Edelsteine zur Verzierung der Armbänder benutzt werden, bedarf keiner besonderen Erwähnung; wohl aber mag noch hervorgehoben werden, daß in der späteren römischen Kaiserzeit es Mode wurde, goldene Münzen in Armbänder fassen zu lassen. Das Wiener Antikenkabinett besitzt einen durchbrochen gearbeiteten, breiten Reif, welcher nach seiner Größe zu urteilen am Oberarm getragen wurde, und in den

Goldmedaillons verschiedener Kaiser eingesetzt sind; ein ähnlicher ist in Epirus gefunden worden.

Seltener als Armbänder, doch auch im griechischen Altertum gebräuchlich und bei der römischen Damenwelt, zumal bei den Libertinen, beliebt waren die Fußringe, welche man um die Knöchel oder oberhalb derselben anlegte. Hier war die Schlangenform allerdings ungeeignet und daher auch nicht üblich; die Denkmäler zeigen uns meist einfache Reife ohne besonderen Schmuck. Originale scheinen sich nicht erhalten zu haben, was wohl als Beweis dafür betrachtet werden darf, daß diese Sitte verhältnismäßig wenig allgemein geworden war, was um so begreiflicher ist, als bei der Tracht einer anständigen Frau der Knöchel vom Kleide verdeckt blieb und daher ein dort angebrachter Schmuck als zwecklos erscheinen mußte.

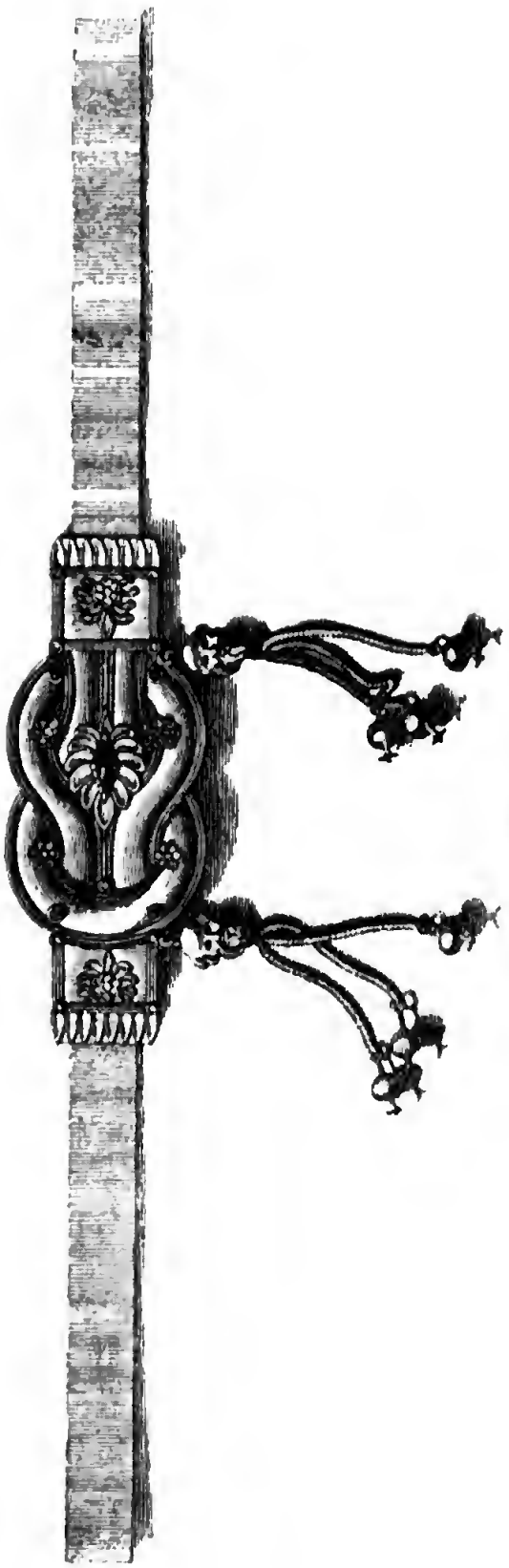


Fig. 127. Goldener Gürtel aus Ithaka.

Daß auch der um die Hüften gelegte Gürtel, welcher allerdings in der gewöhnlichen Tracht eine durch den darüber fallenden Bausch des Kleides verdeckte einfache Schnur war, bisweilen kostbar ausgestattet wurde, lehrt das Fig. 127 abgebildete Beispiel eines solchen, in einem Grabe auf Ithaka gefundenen Exemplares. Der Gürtel, welcher jedenfalls nicht selbst dazu diente, das Kleid zusammenzuhalten, weil er hierfür zu schwach gewesen wäre, sondern über einen anderen, aus festerem Material gefertigten darüber geknüpft wurde, besteht aus einem Bande von Goldblech, welches hinten befestigt wurde, während vorn, gleichwie bei dem oben besprochenen Armband, ein falscher Verschluß angebracht ist, welcher in reicher Goldarbeit mit eingesetzten Hyacinthen einen verschlungenen Knoten nachahmt; unterhalb hängen an kleinen Ösen zwei Silensmasken, an welchen drei goldene, in Granatäpfel endigende Kettchen befestigt sind.

Den Reichtum des Schmuckkästchens einer vornehmen griechischen oder römischen Dame haben wir mit dem bisher Aufgezählten noch lange nicht erschöpft; begnügen wir uns jedoch mit den hier mitgeteilten Proben und erwähnen wir schließlich noch ein Gerät, welches freilich nicht direkt zum Frauenschmuck gerechnet werden kann, aber in der Hand einer antiken Schönen, ganz ebenso wie bei den heutigen Südländerinnen, jedenfalls nicht bloß praktischen Zwecken, sondern zugleich zum Putz und — zum Kokettieren diente, den Fächer. Den modernen Fächer, welcher aus einzelnen Stäbchen besteht und dessen Öffnen und Schließen der Frauenwelt so angenehme Gelegenheit zu graziösem Spiel der Hand bietet, kennt das Altertum zwar nicht; hier kommt nur die heute ebenfalls noch gebräuchliche Form des festen, meist blattförmigen Fächers oder des Federnwedels vor. Der blattförmige Fächer ist entweder ganz naturalistisch einem oben spitz ausgehenden, meist ein wenig umgebogenen großen Blatte nachgebildet, und so sehen wir ihn häufig in den Händen jener reizenden Dämchen, die zu den schönsten Gebilden der tanagräischen Thonkünstler gehören; oder es ist die Form eines

regelmäßig ausgezackten, ſtiliſierten Blattes gewählt, welches an langem Stiele getragen wird, wie die Frau auf dem Vaſenbilde Fig. 128 einen ſolchen trägt. Das Material hierfür war wohl

Fig. 128.

Dame mit Fächer, nach einem Vaſengemälde.

in der Regel feines Holz, welches dünn geſchnitten, geſchnitzt und bunt gefärbt oder vergoldet wurde; doch ſtellte man Fächer von letzterer Form auch aus Federn her, und namentlich waren Pfauenfedern ſchon im Altertum für größere Fächerwedel beliebt,

Wenn also auch die Abwechselung und die feine Malerei, womit die Neuzeit die Fächer zu verschönern weiß, den alten Fächern abgeht, so muß man doch gestehen, daß die einfach schöne Form derselben mit der klassischen Frauentracht am besten in Einklang steht.

VIII. Bewaffnung, Pferdegeschirr, Wagen u. dgl.

So wenig es auch unsere Aufgabe sein kann, uns hier auf die Details der griechisch-römischen Bewaffnung, namentlich was Form und Verwendung derselben anlangt, näher einzulassen, so würden wir doch eines der wichtigsten Gebiete der kunstgewerblichen Thätigkeit übergehen, wenn wir die künstlerische Ausstattung, welche die Alten ihren Schutz- und Trutzwaffen zu Teil werden ließen, nicht in den Kreis unserer Betrachtung hineinzögen. „Die ganze Rüstung der Griechen", sagt Friederichs*), „ist ein redendes Zeugnis für den künstlerischen Sinn der Nation. Die Formen haben nichts Willkürliches und Barockes, sondern sind notwendig, da jeder Teil der Rüstung dem zu schützenden Gliede genau entspricht. Denn der Helm ist nur ein Kopf, der Panzer eine Brust und die Beinschiene ein Bein von Metall, und die Gliederung der einzelnen Rüstungsteile entspricht genau der Anatomie der betreffenden Körperteile."

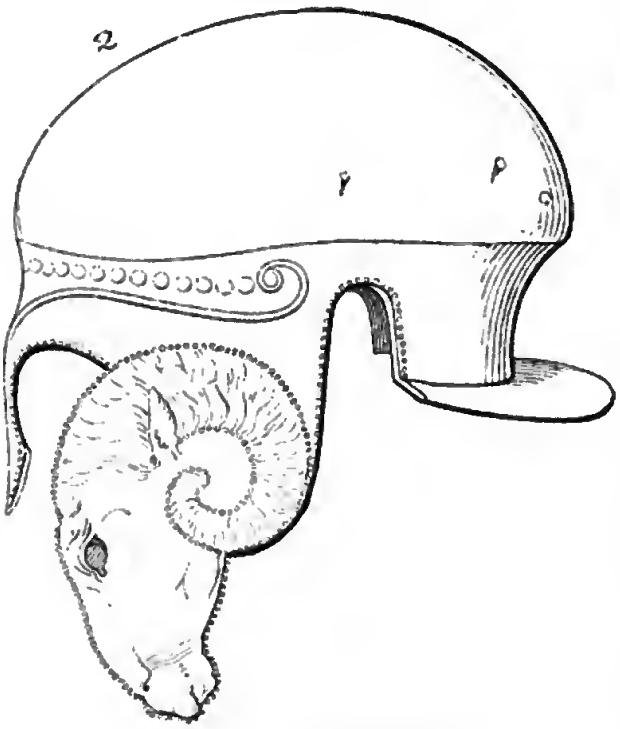
Die kriegerische Kopfbedeckung war in den frühesten Zeiten, als man sich erst noch unvollkommen auf die Bearbeitung des Erzes verstand, eine anliegende Kappe aus starkem Leder. Von künstlerischer Behandlung konnte aber natürlich erst die Rede sein, als man anstatt des Leders Metall nahm und den Kopf des Kriegers mit dem Helme bedeckte. Das erste Erfordernis war selbstverständlich, den Kopf des Kämpfenden so gut als möglich gegen feindliche Waffen zu schützen; darum bedeckte man den größten Teil des Gesichts und den ganzen Hinterkopf; an die den Kopf selbst schützende Metallkappe schlossen sich dann als weitere Teile Schirme für Stirn, Nase, Wangen

*) A. a. O. S. 226.

und Nacken an, wozu teils ebenfalls aus praktischen Gründen, teils zur Verzierung Helmkegel oder Helmbügel und Haarbusch traten. Jenachdem diese weiteren Teile, namentlich Stirn- und Backenschirme, entweder an den Helm selbst unbeweglich befestigt und in der Regel mit demselben aus einem Stück gearbeitet, oder durch Scharniere zum Auf- und Niederklappen eingerichtet waren, ergeben sich verschiedene Formen des Helmes, welche im Verlauf des antiken Kriegswesens mancherlei Umwandelungen erfahren haben, jedoch lediglich von antiquarischem Interesse sind. Gelegenheit zu künstlerischer Verzierung aber bot eine jede Form, wenn auch nicht eine jede in gleichem Maße; am wenigsten der sogenannte korinthische mit festen Backenschirmen versehene Helm, welcher uns in den Abbildungen — und bei den spärlichen Resten griechischer Waffen sind wir eben vornehmlich auf die Darstellungen der Denkmäler angewiesen — meistens glatt und unverziert begegnet (vgl. z. B. Bd. I, S. 63, Fig. 42). Freilich wird man für die Helme wie auch für die anderweitige Bewaffnung der gemeinen Krieger überhaupt nicht viel künstlerischen Schmuck voraussetzen dürfen; wohl aber erhielten die Helme der Anführer sicherlich in den meisten Fällen irgend welche Verzierung in getriebener oder gravierter Arbeit, und ganz besonders wurde eine solche denjenigen Waffen zu Teil, welche nicht zur praktischen Verwendung im Kriege, sondern zum Prunk, gewissermaßen als Galauniform, bestimmt waren, wie man denn auch bei den meisten in Gräbern gefundenen Metallrüstungen schon wegen der Dünne des Metalls voraussetzen muß, daß es eigens für die Bestattung angefertigte, für den Krieg selbst aber untaugliche Stücke waren; dasselbe gilt von den meisten der als Weihgeschenke an Tempel gegebenen Waffenstücken. Diejenigen Helmteile, an welchen vornehmlich die Kunst des Metallarbeiters sich zeigte, sind die Helmkappe, bei welcher zur getriebenen Verzierung häufig noch ganz ausgearbeitete Rundfiguren hinzukommen, ferner die Backenklappen, das Visier und der Nackenschirm. Die prächtigsten Kunstwerke derart, welche freilich wohl

nur selten in Wirklichkeit so ausgeführt wurden, vielmehr meistens als Phantasiegebilde der Künstler zu betrachten sind, finden wir in Darstellungen der Athene (man vergleiche die Nachbildungen der Athene Parthenos des Phidias), des Ares, des Achilles und anderer Heroen (besonders schön der Ajas des Vatikans, von der Gruppe des Ajas mit dem Leichnam des Patroklos). Verzierungen römischer Helme kennen wir teils ebenfalls aus den Denkmälern, zumal den historischen Reliefs, teils aus noch vorhandenen Beispielen. Unter den wenigen auf uns gekommenen griechischen Exemplaren verdient besondere Beachtung der hier Fig. 129 abgebildete (aus Lokri in Unteritalien), so einfach er auch ist; der Schmuck beschränkt sich hier auf die Backenklappen, welche die Gestalt eines Widderkopfes erhalten haben, der in seinem Umriß sich ganz von selbst der Form des Backenschirmes anpaßt. Bestimmte Prinzipien in der Verzierung der Helme sind im allgemeinen nicht nachweisbar; die figürlichen Darstellungen sind bei Gottheiten, wie Athene oder Ares, häufig mit Rücksicht auf den Charakter der dargestellten Gottheit ausgewählt, sonst aber auch frei dem reichen Gebiet der antiken Ornamentik entnommen. Vornehmlich beliebt ist das Medusenhaupt, die Sphinx, bei römischen Waffen die Wölfin mit den Zwillingen, der Blitz u. dgl. m.; bisweilen findet sich auch eine gewisse Erinnerung daran, daß der Helm ursprünglich nichts

Fig. 129.

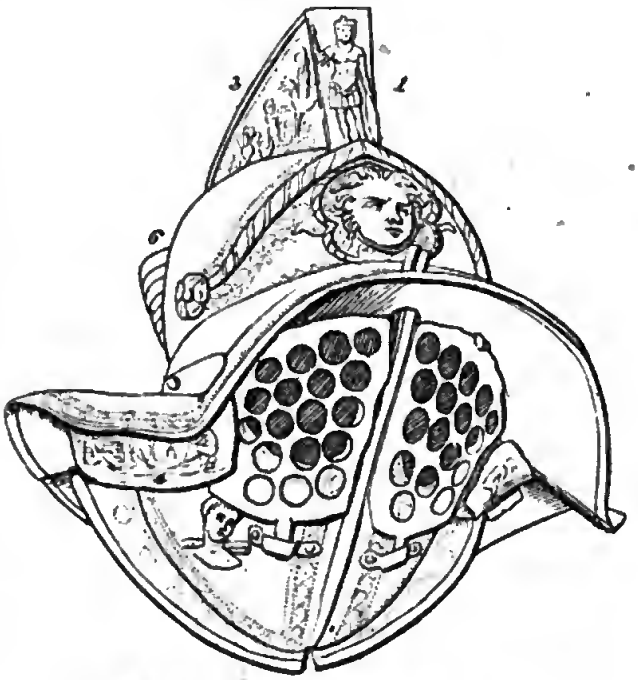


Helm aus Lokri in Unteritalien.

als ein Kopf von Metall ist, indem auf dem Stirnschild die Furchen oder Runzeln der menschlichen Stirn oder die Linien der Augenbrauen nachgeahmt sind, wenn auch meist in stilistisch verzierter Form, unter Beifügung von Voluten, Palmetten u. dgl. m.

Hat man im allgemeinen bei der griechischen wie bei der römischen Kriegertracht für den eigentlichen Kampf einen bescheidenen Helmschmuck vorauszusetzen, da übermäßiger Prunk in kunstreicher Metallarbeit die Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit der Schutzwaffen beeinträchtigt haben würde, so sind dagegen die Helme der Gladiatoren, da es bei letzteren auf ein möglichst prunkvolles Auftreten in den öffentlichen Spielen abgesehen war und der Veranstalter der Spiele sich durch prächtige Ausstattung beim Volke in Gunst setzte, um so reicher mit getriebener Arbeit verziert, wie das hier Fig. 130 u. 131 mitgeteilte Beispiel aus Pompeji zeigt. Freilich verliert der künstlerische Schmuck der Reliefs durch die geschmacklose Form des Helmes mit dem schwerfälligen, weit abstehenden Rande und dem plumpen Helmbügel sehr viel, wie denn überhaupt das Ganze mehr den Eindruck der Überladung macht, zumal wenn man sich den Helm noch mit den großen Feder- oder Roßhaarbüschen, welche in die schneckenförmig gewundenen Behälter an den Seiten des Kopfteiles gesteckt wurden, ausgeputzt denkt. Der Helmbügel ist vorn mit einem stehenden Krieger verziert, an den Seiten mit

Fig. 130.

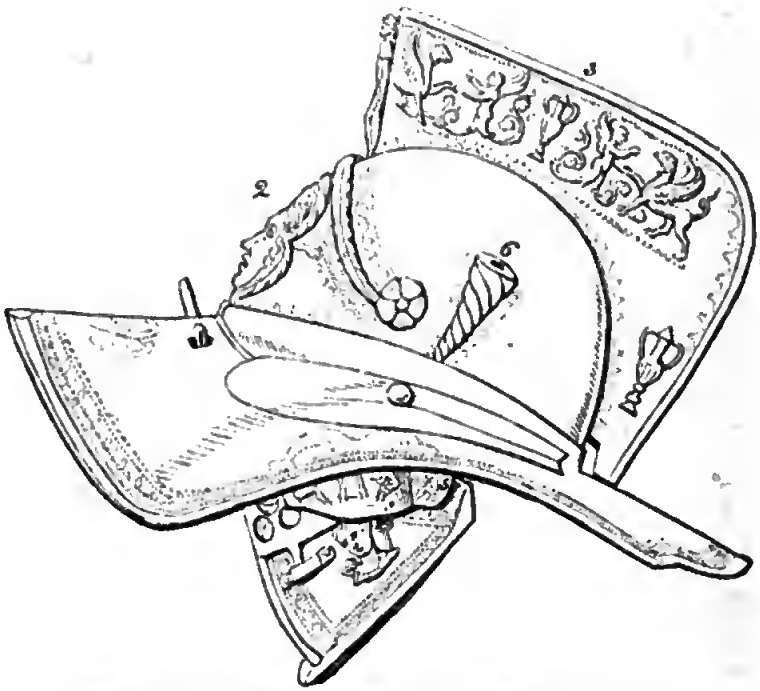


Gladiatoren-Helm aus Pompeji.

Greifen, Amphoren und Kindergestalten, in Rankenwerk verschlungen; der Kopfteil zeigt vorn ein Meduſenhaupt, die unteren Viſierklappen Götterköpfe; dazu kommen noch gravierte Bordüren am Viſier und Rand des Helmes.

Die Hauptſchutzwaffe des Körpers iſt der Panzer. Der griechiſche Panzer in ſeiner älteſten Form, die wir aber lediglich aus Abbildungen auf Kunſtwerken kennen, beſtand aus ſtarken, durch Schnallen oder Spangen verbundenen Metallplatten,

Fig. 131.



Gladiatoren-Helm aus Pompeji. (Seitenanſicht.)

welche den Oberkörper vollkommen bedeckten, ohne ſich der Form desſelben anzupaſſen; dazu kamen Schulterblätter und mit Erz beſchlagene Lederlappen, welche ſich an den nur bis zur Hüfte reichenden Panzer unten anſchloſſen und den nötigen Schutz für den Unterleib abgaben. Eben ſolche Schulterblätter und metallbeſetzte Lederſtreifen hatte auch der dem Körper ſich anlegende Koller von Leder oder Linnen, und dieſe Stücke ſind es auch, auf welche der Waffenſchmied vornehmlich ſeine Kunſtfertigkeit in bildlichem Schmuck verwandte. Die Abbildungen zeigen meiſt

Ornamentierung mit Tierköpfen, Meduſenhäuptern, Arabesken, Sternen, Palmetten u. dgl. m.; daß aber an Prachtrüſtungen auch figürliche Darſtellungen reichſter Art vorkamen, lehren zwei im brittiſchen Muſeum aufbewahrte, in getriebener Arbeit hergeſtellte bronzene Schulterblätter griechiſcher Technik (in Unteritalien gefunden), welche Amazonenkämpfe vorſtellen und ſich ebenſo durch Schönheit des Stils als durch Feinheit der Arbeit auszeichnen. Daß auch die Panzerplatten ſelbſt nicht ohne Verzierung gelaſſen wurden, erſehen wir ebenfalls aus den Denkmälern; doch wurde der ganze Charakter der Rüſtung bei weitem ſchöner und edler, als man den Panzer genau nach dem Körper zu bilden anfing, ſo daß Bruſt und Rücken mit allen ihren anatomiſchen Details getreu wiedergegeben wurden. Auch bei dieſer Form des Panzers, welche die Römer beibehielten (nur daß der römiſche Harniſch immer über den Bauch hinabreicht, während beim griechiſchen dieſe Form ſeltener, vielmehr das Vorderſtück in der Regel gerade über dem Bauch abgeſchnitten iſt), kommen meiſt noch die Schulterblätter und die den Unterleib bedeckenden Metallplatten hinzu; auch die Oberarme wurden mit ſolchen ledernen, mit Metallreliefs beſetzten Laſchen bedeckt. Derartige, die Formen des menſchlichen Körpers wiedergebende Bruſtharniſche ſind uns mehrfach erhalten, meiſt trefflich gearbeitet im anatomiſchen Detail, doch ſonſt ohne Verzierung. Es ſcheint, als hätten die griechiſchen Waffenſchmiede in der richtigen Empfindung, daß mit der naturaliſtiſchen Behandlung dieſes Waffenſtückes ſich figürliche Ornamentierung nicht verträgt, auf ſolche in der Regel verzichtet; um ſo reicher ſtatteten dagegen die Römer dieſe Bruſtharniſche aus, wie das vornehmlich zahlreiche Kaiſerſtatuen, welche den Herrſcher in der Prunkrüſtung vorſtellen, zeigen. Wohl das glänzendſte Beiſpiel eines ſolchen, mit reichen Darſtellungen in getriebener Arbeit bedeckten Panzers bietet die im Vatikan aufbewahrte Auguſtusſtatue von Prima Porta, von der Fig. 131 und 132 Details der Rüſtung wiedergeben. Man erkennt bei Fig. 131 zunächſt die anatomiſche Be-

handlung der Bruſtmuskeln und des Körpers überhaupt, wobei ſelbſt die Wiedergabe der Bruſtwarzen und des Nabels nicht fehlt; aber ohne Rückſicht hierauf iſt der ganze Harniſch mit verſchiedenen Bildern allegoriſch-mythologiſchen Inhalts, welche

Fig. 132.

Harniſch von der Auguſtus-Statue des Vatikans.

ſich auf die Thaten des Fürſten beziehen, geſchmückt. Es bedarf keiner Darlegung, welcher Widerſpruch zwiſchen dieſen bildlichen Vorſtellungen und dem naturaliſtiſchen Untergrund, auf welchem ſie angebracht ſind, zu Tage tritt. Oben ſieht man die beiden, mit Sphinxen in korreſpondierender Stellung verzierten Schulter-

blätter; Fig. 132, am Seitenstück des Harnischs befindlich, stellt ein Tropäon vor, an welchem außer Helm, Harnisch und Beinschienen noch eine Trompete mit Drachenkopf aufgehängt ist; der daran befindliche Panzer entspricht der gewöhnlichen römischen Form und kann ebenso wie der Harnisch des in der Mitte von Fig. 132 dargestellten Kriegers zur Verdeutlichung des oben über diese Panzerform Gesagten dienen. An anderen Exemplaren römischer Harnische sehen wir besonders häufig Greifen dargestellt, Siegesgöttinnen mit Trophäen, den Sonnengott mit seinem Viergespann, Personifikationen der Erde und des Wassers u. dgl. m. Abgesehen von diesen Harnischen aus festen Metallplatten kommen auch im Altertum bereits Schuppenpanzer vor, bei denen man solche mit größeren und mit kleineren Schuppen unterschied; das Material derselben war in der Regel Bronze oder Eisen, doch haben sich Reste erhalten, bei denen die Schuppen aus Knochen gefertigt sind. Die künstlerische Ausstattung tritt bei diesen Panzern selbstverständlich ganz in den Hintergrund.

Fig. 133.

Tropäon, vom Harnisch der Augustus-Statue des Vatikans.

Schon in der homerischen Zeit kommt zum Panzer meist ein aus Leder oder Wollenstoff gefertigter, mit Metallblech beschlagener Gürtel (Zoster) hinzu, welcher von außen um den unteren Rand des Panzers festgeschnallt und durch Spangen verschlossen wurde und den Zweck hatte, teils die Panzerstücke zusammen zu halten, teils die Weichen zu schützen. Dazu trug man noch unterhalb der Rüstung und unmittelbar auf dem den Leib bedeckenden Chiton einen anderen breiten, mit Erz beschlagenen Gurt (Mitra), dessen oberer Teil vom Panzer bedeckt

war, während der untere freilag. Daß diese beiden Waffenstücke auch später noch beibehalten blieben, lehren sowohl Abbildungen als noch erhaltene Reste. In Griechenland wie in Italien hat man schmale Streifen aus Bronzeblech mit meist einfachen, buckelartigen und gravierten Verzierungen gefunden, bei welchen man aus ihrer Form schließt, daß dieselben ursprünglich als Beschläge von Panzergürteln gedient haben; andererseits werden die ebenfalls an verschiedenen Punkten der alten Welt gefundenen breiten, in der Regel mit geometrischen Ornamenten geschmückten Gürtelbeschläge aus Bronze, bei welchen die oberen und unteren Ränder eine nach der Mitte zu anschwellende Kurve bilden, mit hoher Wahrscheinlichkeit als unter dem Panzer getragene Mitren erklärt.*)

Von etwas abweichender Art sind die in unteritalischen Gräbern häufig gefundenen Soldatengürtel, welche aus breiten, auf Leder oder Wollenzeug gehefteten Bronzebändern bestehen und durch Haken oberhalb des Panzers geschlossen wurden. Die Gürtel selbst sind meist unverziert, um so reicher und mannigfaltiger pflegt dafür die Verzierung der Haken zu sein, bei denen das Blatt, an welchem der Haken befestigt wird, gewöhnlich eine palmettenartige, eingravierte Verzierung hat, während der Haken selbst von einem spitzen Tierkopfe gebildet wird, aus dessen Maule die gekrümmte Hakenspitze herauskommt. Dagegen sind die römischen Soldatengürtel, so weit wir das noch beurteilen können, einfach gehalten und zeichnen sich wesentlich nur durch lang herabhängende, mit Bommeln besetzte Kettenbündel aus.**)

Zum Schutz der Unterschenkel trug man auch bereits seit den heroischen Zeiten eherne Beinschienen, welche vom Knöchel bis über das Knie hinaufreichten. Dieselben waren von biegsamen Metallplatten gefertigt und wahrscheinlich innen gefüttert; am Bein hafteten sie teils durch die Elasticität des Metalls,

*) Vgl. über Zoster und Mitra jetzt vornehmlich Helbig, Das homerische Epos S. 199.

**) Friederichs, a. a. O. S. 230 ff.

welches sich, wenn man beim Anlegen die Schienen etwas auseinanderbog, von selbst wieder zusammenzog und an das Bein anlegte, teils durch Bänder an den Knöcheln, in welche man die Schiene unten hineinsteckte, vermutlich auch durch Ringe, welch, sie an der Wade zusammenhielten. Durchweg folgen die Beinschienen dem gleichen Prinzip, wie der spätere Panzer, indem sie genau die Anatomie des Beines nachahmen, was selbstverständlich dazu beitragen mußte, den engen Anschluß der Schiene an das Bein zu erhöhen. Verzierungen derselben waren häufig, doch wählte man dafür nur diejenige Stelle, an welcher kein anatomisches Detail ausgedrückt werden konnte, nämlich den die Kniescheibe bedeckenden Teil; hier brachte man namentlich gern das bei Waffenstücken als Apotropäon (Amulett) überhaupt beliebte Medusenhaupt an. Bei den Römern werden die Beinschienen ganz entsprechend gebildet, doch pflegen dieselben den hinteren Teil des Beines frei zu lassen, während bei den griechischen nur ein kleiner Teil des Unterschenkels unbedeckt blieb.

Auch hier zeigen die Gladiatorenwaffen, zu denen außer Beinschienen auch die sonst in der militärischen Ausrüstung nicht üblichen Armbergen gehören, zwar reichen Prunk in bildlichem Schmuck, aber unter Aufgabe des naturalistischen Prinzips. Die Beinschienen der Gladiatoren schmiegen sich nicht den Körperformen an und ahmen sie nicht nach, sondern sind mit erhabenem Bildwerk verzierte, hinten offene Erzschienen, welche unten am Schenkel durch Bänder festgehalten wurden, wie das Fig. 134, aus Pompeji, zeigt. Den Hauptschmuck bilden hier die Reliefs von Theatermasken, eine Verzierung, welche mit Rücksicht darauf gewählt ist, daß die Gladiatorenkämpfe in Zusammenhang mit szenischen Aufführungen überhaupt stehen; dagegen haben die anderen bildlichen Vorstellungen, die Füllhörner, die Vögel mit der Schlange u. s. w. offenbar keine innere Beziehung zum verzierten Gegenstande.

Über Gestalt und Ausstattung des Schildes der älteren Zeit belehren uns vornehmlich die homerischen Gedichte; dazu

kommen dann die nach mancher Hinsicht auch schon für die früheste Periode heranzuziehenden bildlichen Darstellungen, die freilich erst für die spätere Zeit zahlreicher und ergiebiger werden. Der berühmte Schild des Achilles ist allerdings nur mit Vorsicht als Zeugnis anzuerkennen, weil die Phantasie des Dichters hierbei sehr viel gethan hat; immerhin liegt ja auch hier jedenfalls die Reminiscenz an wirklich vorhandene ähnliche Metallarbeiten, nur in starker dichterischer Übertreibung zugrunde.*) Das Material der Schilde der ältesten Zeit, welche entweder beinahe mannshoch und von ovaler Form oder kreisrund und mäßig groß waren, bildeten übereinander genähte Rindshäute, welche an der Außenseite mit Bronze beschlagen waren, an deren Stelle bei Prunkschilden auch wohl Silber- und Goldblech oder aufgenietete Verzierungen aus edelem Metall traten. Die Durchmesser der übereinander genähten Häute nahmen von außen nach innen zu allmählich ab; ebenso die Stärke der Metallbeschläge von der Mitte nach dem Rande zu, so daß der Schild in der Mitte, wo der sogenannte „Nabel“ (Omphalos), eine starke runde Metallplatte, sich befand, am dicksten, am Rande am dünnsten war. Die durch diese Beschaffenheit von selbst sich ergebende Gliederung der Oberfläche in ein mittleres Rund und darum sich legende konzentrische Gürtel (indem der Rand der folgenden Schicht

Fig. 134.

Gladiatoren-Beinschiene aus Pompeji.

*) Vgl. Helbig, a. a. O. S. 281 ff.

immer über die unmittelbar darauf liegende herausragte) wurde anscheinend in der ältesten Zeit zum Prinzip der Dekoration benutzt; die zahlreichen bildlichen Darstellungen, welche der Dichter auf dem Schilde des Achilles angebracht sein läßt (die Frage nach der Technik muß hier unberührt bleiben, vgl. Bd. I, S. 200) sind offenbar in konzentrischen Gürteln angeordnet zu denken. Ähnliches hat sich allerdings bisher weder in erhaltenen Originalen noch auf Abbildungen nachweisen lassen, und es ist eben deshalb nicht wahrscheinlich, daß der Dichter genau im Anschluß an vorhandene Darstellungen schilderte; daß aber das Prinzip der konzentrischen Gliederung bei den Schilden in alter Zeit vorhanden war, dafür liefern die ältesten etruskischen Schilde den Beweis, deren Fläche in zahlreiche schmale konzentrische Streifen zerlegt ist, welche mit gepreßten oder gestanzten Ornamenten verziert sind. Die Ornamente sind an dem interessantesten Beispiele derart, einem Schilde aus dem Grabe Regulini-Galassi, teils Reihen von kleinen Buckeln, welche als Saum zwischen die einzelnen Streifen gelegt sind (zugleich Reminiscenz an die Nägel, womit man die Metallplatten auf den Ledergrund des Schildes zu befestigen pflegte), teils lineare Elemente oder kleine, sich gleichmäßig wiederholende Tierfiguren, welche die Streifen selbst ausfüllen; das Ganze wird von einem bandgeflechtartigen Ornament umsäumt. Auch an den anderen Exemplaren ist die Dekoration durchaus dem Charakter jenes in den ältesten Thonwaren nicht minder, als in der Metalltechnik vertretenen linearen oder geometrischen Stiles entsprechend. Ebenso ist die streifenartige Anordnung überhaupt der ältesten Kunst eigentümlich; die Ornamentierung der ältesten Vasen beruht, wie wir an anderer Stelle gesehen haben (Bd. I, S. 48) durchweg auf diesem Prinzip, und die ebenfalls früher besprochenen assyrischen und phönizischen Silber- oder Bronzeschalen (vgl. Bd. I, S. 153 und 165) entwickeln ihren bildlichen Schmuck, welcher inhaltlich manche Verwandtschaft mit den Darstellungen des Achillesschildes aufweist, desgleichen auf konzentrischen Gürteln.

Soweit uns jedoch sonst in den Denkmälern der griechischen Kunst, vornehmlich auf Vasenbildern, Schilde entgegentreten, ist von konzentrischer Anordnung der Bildwerke auf denselben nichts zu bemerken; fast durchweg ist, abgesehen von buckelartigen Verzierungen des Randes, der Schild in der Mitte mit irgend welchem Emblem oder Wappen versehen, welches man sich entweder als aufgenietete Platte eines andersfarbigen Metalles oder als heraustretendes, getriebenes Relief zu denken hat. Diese Schildzeichen sind von größter Mannigfaltigkeit; am häufigsten ist auch hier das Gorgonenhaupt (vgl. das Vasenbild Bd. I, S. 24, Fig. 7), ferner allerlei wilde Tiere, als Löwen, Panther, Eber, auch Schlangen und Skorpione u. dgl. (vgl. die Eule auf dem Schilde Bd. I, S. 56, Fig. 34); doch fehlt es weiterhin ebensowenig an menschlichen Figuren, Kampfszenen z. B., als an leblosen Gegenständen, besonders Dreifüßen. Es darf wohl nicht bezweifelt werden, daß die Vasenmaler, mochten sie auch bei der Wahl des Schildemblems für die von ihnen dargestellten Helden oft rein willkürlich verfahren, im allgemeinen doch an die zu ihrer Zeit gebräuchliche Bewaffnung sich anlehnten; wir erfahren auch sonst, daß die Schildzeichen häufig zur Geschichte des Trägers oder seines Geschlechtes in Beziehung standen, gewissermaßen das Wappen desselben bezeichneten. Über das Technische werden wir freilich nirgends näher unterrichtet. Die Schildform selbst wechselte im Laufe der Entwickelung des Kriegswesens bei den Griechen wie bei den Römern sehr wesentlich; doch war auch bei letzteren Bemalung der Oberfläche oder Ausschmückung durch metallene Embleme durchaus gewöhnlich, ja sie diente hier sogar zur Unterscheidung der einzelnen Truppenkörper. Die Wahl des Schildzeichens war daher auch offenbar keine freiwillige und persönliche wie bei den Griechen, sondern durch die Abteilung bestimmt, welcher der Soldat angehörte. Blitze, Adler, Kränze u. dgl. sind die uns auf den Denkmälern der Kaiserzeit entgegentretenden Abzeichen der römischen Schilde, während die figürlichen Embleme der griechischen Schilde mit

Ausnahme des Meduſenhauptes nicht mehr vorkommen. Kunſtvolle Ausführung in getriebener Arbeit oder in edelem Metall iſt für dieſe Schildzeichen jedenfalls nur bei Anführern oder bei bevorzugten Truppenteilen anzunehmen.

Unter den Angriffswaffen ſind es lediglich die Schwerter und Dolche, welche Gegenſtand künſtleriſcher Ausſtattung wurden. Seit alter Zeit ſchon liebte man es, vornehmlich bei den in älterer Zeit üblichen Bronzewaffen, Klinge und Griff des Schwertes mit gravierten Ornamenten zu verſehen; bereits Funde aus prähiſtoriſcher Zeit liefern hierfür die Belege. Von damascierter Arbeit, wie ſie das Mittelalter an den Schwertklingen anbringt, iſt freilich im Altertum nicht die Rede; doch haben wir bereits unter den Funden von Mykenä trefflich gearbeitete Schwertklingen in eingelegter Arbeit (vgl. Bd. I, S. 200, Fig. 125 u. 126). Ganz beſonders aber bot der Griff, wenn auch bei demſelben erſtes und weſentlichſtes Erfordernis bequem zu handhabende Form war, reichlich Gelegenheit zu allerlei künſtleriſcher Verzierung; namentlich für den Knauf war die häufig gewählte Form eines Tierkopfes (zumal des ſehr ausdrucksvollen Adlerkopfes) faſt von ſelbſt gegeben. An Beiſpielen verzierter Schwertgriffe fehlt es weder auf Denkmälern (vgl. auch das aſſyriſche Beiſpiel Bd. I, S. 168, Fig. 116), noch an Originalen, welche uns auch lehren, daß man den Griff bisweilen mit anderweitigem Material wie Elfenbein, Bernſtein u. dgl., auch mit Edelſteinen einlegte. Bereits unter den Funden von Mykenä iſt ein Schwertgriff, deſſen goldene Parierſtange die Form eines Drachen hat, an dem Augen und Schuppen durch geſchliffene, in den Goldgrund eingelegte Stücke Bergkryſtall gebildet werden. Noch reicherer bildneriſcher Schmuck ließ ſich an der Scheide anbringen, bei welcher teils ebenfalls Verzierungen von den oben genannten koſtbareren Stoffen, teils getriebene Metallreliefs oder eingelegte Arbeit in edelem Metall angebracht wurden. Das bei Mainz gefundene ſogenannte „Schwert des Tiberius“ hat eine mit getriebener Gold- und Silberarbeit verſehene Scheide

in reichster Ausführung; Lorbeerkränze trennen die verschiedenen Abteilungen, in welche sie zerlegt ist, während bildliche Vorstellungen verschiedener Art das oberste und unterste Feld der breiten Hauptfläche füllen, und das Medaillon des Tiberius (wonach das Schwert benannt ist) das mittlere Feld der Scheide ziert. Eine ähnliche Dolchscheide in Bronze mit aufgelöteten Reliefs ist bei Cleve gefunden und wird im Berliner Museum aufbewahrt.

Reichen Schmuck erhielt häufig auch das Schwertband oder Wehrgehänge; dasselbe war ein ziemlich breites Band, das entweder mit Stickereien geschmückt oder mit einzelnen, in Bronze, Silber oder Gold hergestellten Reliefplatten benäht war. In der römischen Kaiserzeit wurde mit der Verzierung der Wehrgehänge vielfach ein ausnehmender Luxus getrieben; wie die Gürtel, so besetzte man auch die Schwertbänder mit kostbaren Gemmen und Juwelen.

Endlich verdienen auch die militärischen Ehrenzeichen eine Erwähnung. Schon oben (S. 180) wurde bemerkt, daß Arm- und Halsbänder, ein sonst bei Männern ungewöhnlicher Schmuck, bei den Römern als militärische Dekoration gebräuchlich waren. Auf den Grabsteinen römischer Legionssoldaten, auf denen die Verstorbenen im vollen kriegerischen Ornat dargestellt sind, sieht man häufig solche Armbänder und Halsketten verschiedener Art dargestellt; erstere, in der Regel wohl von Gold, scheinen einfache Reife gewesen zu sein; die Halsketten kommen teils in der Form der Torques, als gewundenes oder gedrehtes Band, vor, teils als glatte, nicht ganz geschlossene Ringe, deren beide Enden in Knöpfe auslaufen; auch als feine, mehrfach um den Hals geschlungene und bis tief auf die Brust herabhängende Ketten finden sie sich. Große, starke Ringe wurden an einem um den Nacken geschlungenen Bande auf die Schultern herabhängend getragen. Dazu kommen dann als weitere, den modernen Orden vergleichbare Auszeichnung die sogenannten Phalerä,

kleine Bruſtſchilder von ovaler oder runder Form, welche vermittelſt daran angebrachter Öſen über dem Bruſtharniſch befeſtigt wurden. Es ſind das meiſt ſilberne, in Relief getriebene Platten, welche Götterbüſten, Tierköpfe, Adler u. dgl. vorſtellen; eine Sammlung ſehr ſchön gearbeiteter Phalerä derart iſt in Lauersfort bei Krefeld gefunden worden. Später wurde es üblich, auch Goldmedaillons mit dem Bildnis des Kaiſers als Dekoration zu verleihen, wozu in beſonderen Fällen wohl noch koſtbare Einrahmung in Juwelen hinzukam.

So bot denn die kriegeriſche Tracht das ganze Altertum hindurch dem Kunſtgewerbe ein bei weitem reicheres Feld der Thätigkeit als heutzutage, wo bei derſelben Glanz und Pracht entwickelt, aber die Hilfe der Kunſt nirgends in Anſpruch genommen wird. Dasſelbe iſt der Fall bei dem Geſchirr und dem ſonſtigen Schmuck der Pferde. Zwar iſt von koſtbaren Sätteln, wie ſie die neuere Zeit kennt, keine Rede, da man in der Regel, wenn man nicht, was häufig genug vorkam, auf dem ungeſattelten Pferde ritt, anſtatt des Sattels bloß eine Decke oder ein Kiſſen unterlegte. Dagegen wurde, namentlich bei den Wagenpferden, vielfach ein reich verzierter Gürtel um Hals und Bruſt gelegt, der ſogenannte Balteus, welcher mit goldenen oder ſilbernen Nägeln, mit Stickereien oder mit Metallbeſchlägen in getriebener Arbeit geſchmückt, auch wohl mit kleinen Schellen oder metallenen Scheibchen behangen war; auch Elfenbein und edle Steine wurden zum Ausputz des Bruſtgurtes verwandt. Die griechiſchen Vaſengemälde zeigen uns derartige verzierte Gürtel ſehr häufig; ein aus getriebener Bronze verfertigtes Exemplar, welches ſich im Muſeum von Brescia befindet, iſt hier Fig. 135 abgebildet; die darauf dargeſtellten kriegeriſchen Szenen kennzeichnen es als Schmuckſtück eines Streitroſſes. Daß auch das Zaumzeug mit Roſetten oder metallenen Buckeln verziert und die Enden der Satteldecken durch eine kunſtreiche Agraffe auf der Bruſt des Pferdes zuſammengehalten wurden, erſehen wir ebenfalls aus den Denkmälern. Mit bemaltem Elfenbein verziertes

Pferdegeschirr wird übrigens schon bei Homer als in Kleinasien üblich erwähnt.

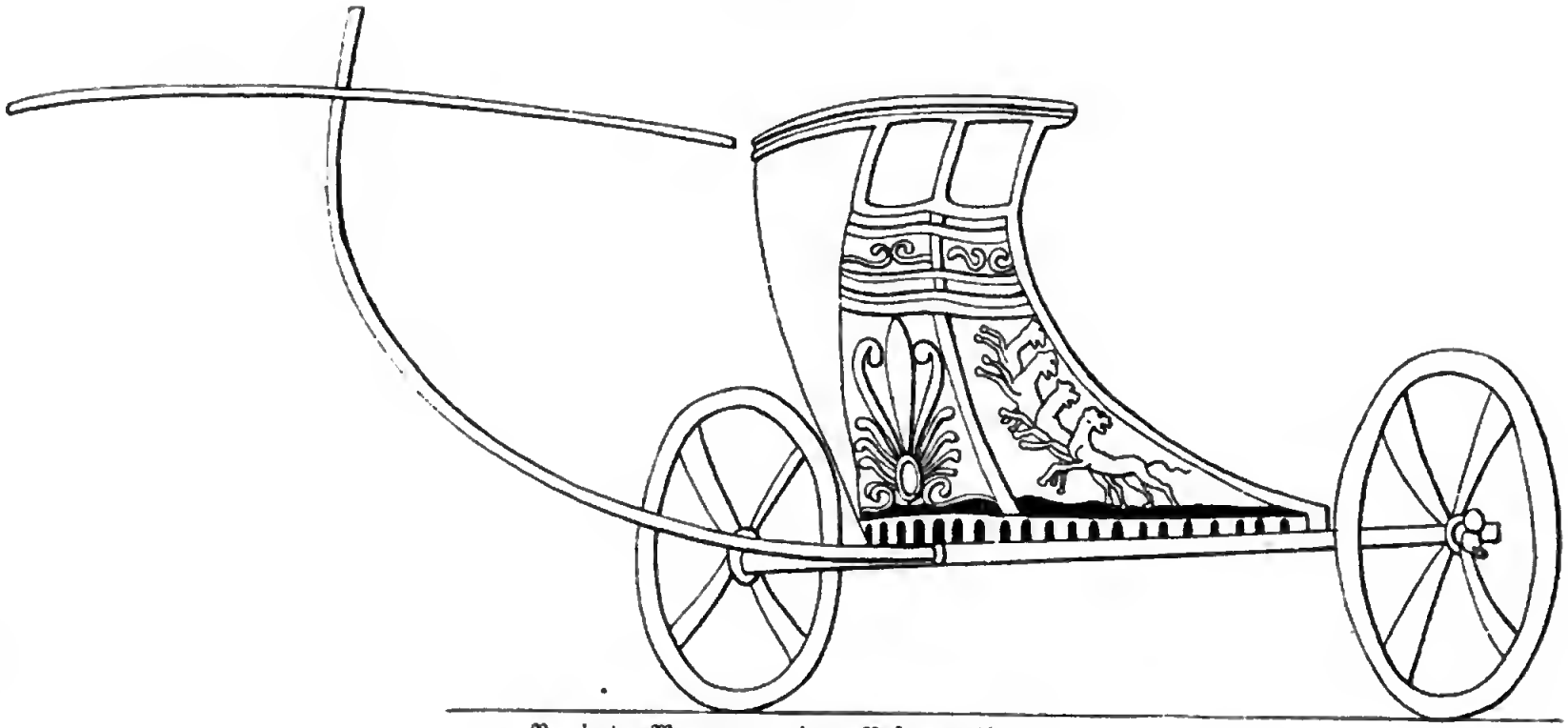
Auch an den Wagen findet der künstlerische Sinn des alten Handwerkers reichlich Gelegenheit sich zu bethätigen. Bei den zweirädrigen leichten Wagen, wie sie in der heroischen Zeit als Streitwagen, später lediglich nur noch beim Wettfahren in den Kampfspielen im Gebrauch waren, und ebenso bei den diesen nachgebildeten römischen Triumphwagen ist es vornehmlich die vordere, den Leib des Fahrenden deckende Brüstung, welche, wie uns die Denkmäler lehren, mit Malereien, Schnitzwerk oder Metallarbeit verziert war; vgl. das Beispiel Fig. 136, nach einem

Fig. 135.

Bronzener Pferde-Brustgürtel aus Brescia.

griechischen Vasenbilde. Einen römischen vierrädrigen Wagen, dessen breiter Kasten ganz und gar mit gepreßten Bronzereliefs bekleidet ist, haben wir Bd. I, S. 204, Fig. 128 kennen gelernt. Sehr zierlich sind meistens die Räder gearbeitet; auch an plumperen Gefährten auf römischen Reliefs sind die Speichen hübsch geschweift; die Enden der Achsen sind oft mit metallenen Tierköpfen, welche die Stelle der Radbüchsen vertraten, beschlagen. Ebenso diente der Tierkopf als häufiges, sehr passend gewähltes Ornament für die Spitze der Deichsel, während unten an derselben anstatt der Haken oder Ringe, durch welche der Jochriemen gezogen wird, in sehr ansprechender Weise gekrümmte Finger angebracht werden, welche sich gleichsam um den Riemen herumkrümmen und ihn auf diese Weise festhalten. Leider sind die uns

Fig. 136.



Verzierter Wagen von einem Vasengemälde.

erhaltenen Reste antiker Fuhrwerke sehr spärlich; ein stark verbreitetes Beförderungsmittel waren sie ja überhaupt nicht, da in der römischen Zeit der Reiche, welcher nicht zu Fuß gehen wollte, und namentlich die Matronen innerhalb der Stadt sich der Sänfte bedienten. Bauart und Ausstattung einer eleganten römischen Sänfte können wir aus einem im Konservatorenpalast

Fig. 137.

Römische Sänfte.

in Rom befindlichen Original beurteilen, bei welchem es gelungen ist, aus einer großen Zahl metallener Reste und den Spuren der fast ganz verschwundenen Holzteile das ganze Vehikel unter Ergänzung des Fehlenden wieder zu rekonstruieren. Fig. 137 zeigt uns die Sänfte im ganzen, Fig. 138–143 Details davon. Der untere Teil, die eigentliche Lagerstätte, entspricht durchaus dem gewöhnlichen römischen Lektus, wie wir ihn oben (S. 50 ff.) unter dem römischen Hausrat kennen gelernt haben; das Kopfstück ist,

ähnlich wie bei dem pompejanischen Bett Fig. 20 an den Seiten mit eingelegter Arbeit verziert. Vier Pfosten tragen das Dach; die beiden hinteren als einfache Pfeiler, die beiden vorderen (Fig. 138) oberhalb mit einer Herme des bärtigen Bacchus geschmückt, bei der in eigentümlicher Weise unterhalb des Hermenpfeilers die Füße wieder zum Vorschein kommen. Durch ein untergelegtes kapitälartiges Polster werden die Hermen als tragende Glieder charakterisiert; oberhalb des Daches bilden Adlerköpfe den Abschluß, während ein bekränzter Stierschädel (sogen. Bukranion) die Vorderfläche des Daches dekoriert (Fig. 139). Die beiden Querstangen, an denen die Sklaven die Sänfte trugen, laufen an den Vorderseiten in Köpfe von Sklaven mit Barbarentypus (Fig. 140 u. 141) aus, an den Rückseiten in Knöpfe mit Rosettenschmuck (Fig. 142 u. 143).

An den Schiffen pflegte man den Bord nicht bloß mit Pech anzustreichen, um den Einfluß des Salzwassers auf das Holz abzuhalten, sondern denselben noch dazu mit Bemalung zu versehen. Bereits bei Homer deutet die so häufige Bezeichnung der Schiffe als „rotwangige" auf Anstrich mit Mennig; wir wissen, daß die Schiffsmalerei ein Gewerbe war, welches in Seestaaten viele Arbeiter beschäftigte, und ein namhafter Maler aus der Zeit Alexanders des Großen, Protogenes, war bis zu seinem fünfzigsten Jahre ein simpler Schiffsmaler gewesen. Es handelte sich jedoch dabei keineswegs immer um bloßen Anstrich, vielmehr wurden mit Wachsfarben und Pinsel Gemälde, wenn auch in derber Ausführung, wie es dem Zweck und der Technik angemessen war, auf dem Schiffsbord angebracht. Eine sehr beliebte Zierat war, wie uns Vasenbilder lehren, ein großes Auge, da man dem Auge prophylaktische Kraft zuschrieb und dasselbe auf zahlreichen Gegenständen als Amulett anbrachte; daß aber auch größere figürliche Kompositionen gemalt wurden, bezeugt neben verschiedenen Schriftstellen u. a. ein Relief in Venedig, auf dem die Vorderteile der dort dargestellten Schiffe mit Abbildungen von Seewesen, als Seekentauren oder Seepferden

Fig. 138.

Fig. 139.

Fig. 140.

Fig. 141.

Fig. 142.

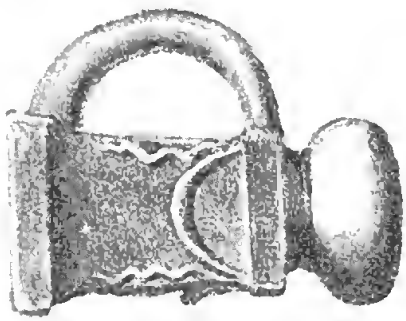


Fig. 143.

Details zu Fig. 137.

mit Nereiden, Delphinen mit darauf reitenden Eroten u. dgl. m. geschmückt sind. Sodann führten die antiken Schiffe, wie die heutigen das Galionbild, meist am Bug eine Figur aus Holz oder Metall, den Kopf einer Gottheit, nach der das Schiff vielfach auch den Namen führte, oder einen Tierkopf u. dgl. Wir finden derartige Bugbilder sowohl auf griechischen Vasenbildern als auf römischen Münzen häufig dargestellt; ein aus römischer Zeit stammendes bronzenes Bugbild der Athene, (welches freilich in anbetracht seiner Kleinheit bei keinem wirklichen Schiff, sondern nur bei einem kleineren Boot oder vielleicht nur an einem Schiffsmodell angebracht war) ist bei Actium gefunden worden. Den Abschluß des Schiffshinterteils bildete in der Regel ein in Form eines Schwanenhalses gestaltetes Ornament.

Eine Betrachtung des antiken Kunstgewerbes, wie wir sie im Vorangehenden zu liefern versucht haben, hat nicht bloß ein historisches oder antiquarisches Interesse. Ganz besonders ein Zeitalter wie das heutige, in welchem allmählich der Sinn dafür wieder zu erwachen beginnt, daß es noch etwas Höheres giebt als Eisenbahnen und Dampfmaschinen, als Telegraphen und elektrisches Licht, kann aus einem Spiegelbild jener Tage, in denen mit technischen Leistungen von höchster, zum Teil heute noch unübertroffener, ja bisweilen sogar unerreichter Vortrefflichkeit stets die Schönheit Hand in Hand ging, gar manches lernen. Nicht als ob wir damit einer Nachahmung des Altertums auf kunstgewerblichem Gebiete das Wort reden wollten; so wenig wir modernen Menschen mit unserer Tracht, unseren Sitten und Gewohnheiten in die Renaissancezimmer hineinpassen, welche das heutige Streben nach „stilvoller" Einrichtung als das höchste zu betrachten scheint, ebensowenig können wir antikes Mobiliar oder Hausgerät ohne weiteres zu unserem Gebrauch adoptieren. Wohl aber kann auch das moderne Kunstgewerbe aus den Prinzipien, nach denen die Alten ihre kunstgewerblichen Erzeugnisse herzustellen und zu verzieren pflegten, die wertvollsten und nachhal-

tigsten Anregungen empfangen; wohl können wir aus dem Beispiel der Alten lernen, daß praktische Nutzbarkeit und Schönheit überall verträglich sind, und vor allem sollen wir die wichtige Lehre aus der Vertiefung in jene Zeiten des höchsten künstlerischen Könnens ziehen, daß ein Kunstgewerbe im wahren Sinne des Wortes nur dann möglich ist, wenn seine Erzeugnisse nicht bloß, wie bisher bei uns, das Vorrecht der Begüterten, sondern Gemeingut des Volkes werden. Den Sinn für das Kunstschöne im Volke wecken, unsere Jugend in Gymnasien und Realschulen, wie in der Volksschule, nicht bloß in grammatischen Formen oder Rechenexempeln drillen, sondern ihr eine Anschauung und eine Empfindung des Schönen eröffnen — das ist der Weg, auf welchem man allmählich wieder zu einem Kunstgewerbe, das seine Erzeugnisse bis in die bescheidenste Behausung trägt, gelangen kann. Darauf, daß es je gelingen könnte, uns Nordländern das Schönheitsgefühl und künstlerische Genie der Hellenen einzuimpfen, dürfen wir freilich nicht hoffen; aber daran, unser Leben aus der Nüchternheit, welche dasselbe gegenwärtig im allgemeinen charakterisiert, durch ernste Arbeit und tüchtiges Streben herauszuheben und jenen heiteren Regionen der klassischen Schönheit näher zu bringen, daran brauchen wir nicht zu verzweifeln. Es gab eine Zeit, da Deutschland diesem Ziele schon viel näher war, als jetzt; der unselige dreißigjährige Krieg, an dessen Folgen wir auf wirtschaftlichem Gebiete ja bis auf den heutigen Tag noch leiden, hat auch hier die schönsten Blüten vernichtet. Möchte die neue Zeit, welche für Deutschland angebrochen ist, wie auf so vielen anderen Gebieten so auch auf diesem sich als segensreich erweisen!

Digitized by Google

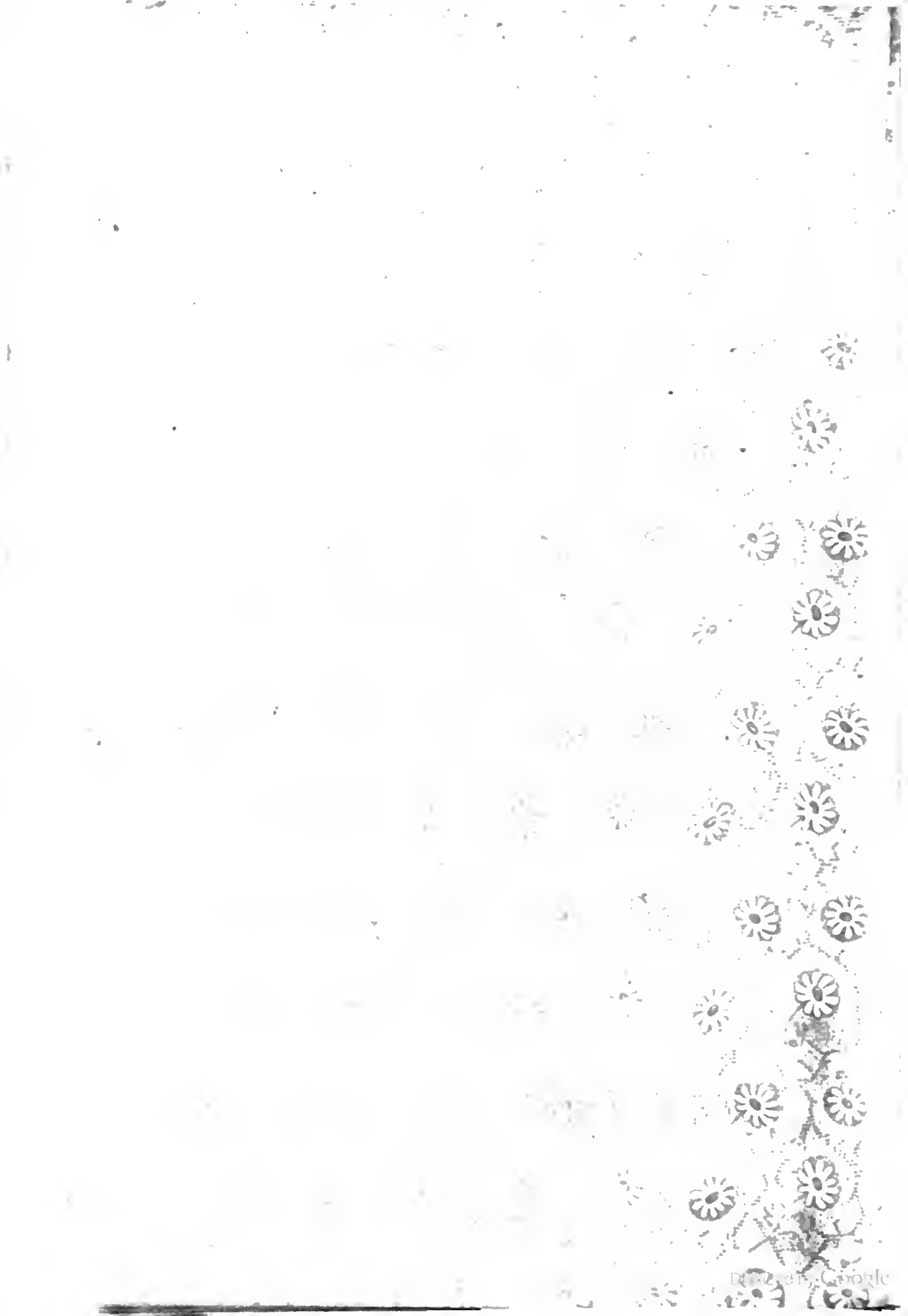
Register.

Abakus 57.
Alabastra 132; Alabastrotheken 146.
Amphoren 97.
Armbänder 203; bei Soldaten 224.
Aryballos 132.
Arzneikästchen 175.
Badegerät 127 ff.
Balteus der Pferde 225.
Bank 31 f.
Becher 122.
Becken 128.
Beinschienen 218.
Beleuchtungsgerät 65 ff.
Bettstellen 46.
Bewaffnung 210 ff.
Bisellium 38.
Bleilot 175.
Bronzelampen 80.
Brunnenfiguren 23 ff.
Brustschilde 198.
Chirurgische Instrumente 175.
Cisten 147 ff.
Decken der Zimmer 7 ff.
Diademe 176. 192.
Diptycha 170.
Diskus 171.
Dolche 223.
Dreifüße 62. 95. 155 ff.
Durchschläge 104.
Ehrenzeichen, militärische 224.
Eimer 103.
Essigflasche 111.
Estrich 4. 19.
Fackeln 67.
Fächer 208.
Fässer 96.
Feuerbecken 68 ff. 94. Feuerschaufel, Feuerzange 94 f.
Fibeln 181.
Fingerringe 184.
Fischschüsseln 109.
Fußbank 45.
Fußböden 3. 11. 19.
Fußringe 207.
Gabeln 112.
Gefäßständer 125.
Geräte 65 ff.
Gewandnadeln 181.
Gewichte 174.
Gladiatorenwaffen 213. 219.
Goldplättchen für Kleider 176.
Griffel 169.
Gürtel 208; bei der Rüstung 217.
Haarnadeln 187.
Halsketten, für Männer 180. 197. 224; für Frauen 199.
Handwerksgerät 175.
Harnisch 214.
Haus 2 ff.
Heizungsapparat 93 ff.
Helm 210.
Henkel 119. 152.
Herde 94. 106.
Hydria 100. 126.
Kämme 145.
Kästchen 146.
Kalathos 147.
Kandelaber 68 f. 73 ff. 84 ff.
Kannen 117.
Kantharos 123.
Kasserolle 103.
Kassettendecken 7 f. 18.
Kasten 63.
Kathedra 40.
Kerzenhalter 72 ff.
Kessel 102.
Kithara 167.
Klappspiegel 140.
Klappstühle 35.
Kochgeschirr 102.
Kohlenpfannen 94.
Kopfschmuck f. Männer, 176; f. Frauen 187 ff.
Korb 147.
Kränze 177.
Krater 114.
Kredenztische 57.
Krüge 117.
Kyathos 116.
Kylix 122.
Kymbion 121.
Lagerstätten 46 ff.
Lampen 77 ff.; Lampenträger 83 ff.
Laternen 93.
Lehnsessel 38.
Lekythoi 130.
Leuchter 72.

Löffel 113.
Lyra 166.
Marmorinkruſtation 14.
Marmorkandelaber 69 f.
Marmortiſche 58.
Meſſer 111.
Metallbeſchlag der Wände 4.
Miſchkrüge 114.
Mitra 217.
Mobiliar 29 ff.
Muſikinſtrumente 166.
Öfen 116.
Ölfläſchchen 130.
Ohrringe 193.
Oinochoe 118.
Opferkannen, Opferſchalen 164.
Paläſtriſches Gerät 171.
Panathenäiſche Amphoren 98.
Panzer 214.
Paßgläſer 124.
Patera 121.
Pfannen 102.
Pferdegeſchirr 225.
Phaleren 224.
Phanos 67.
Phiale 121.
Plafonds 7.
Pokale 123.
Räuchergerät 162.
Repoſitorien 111.
Rhyta 124.
Ringe 184.
Sänfte 228.
Saiteninſtrumente 166.
Sakrales Gerät 155 ff.
Salbgefäße 130.
Salzfaß 111.
Sambuca 167.
Schabeiſen 133.
Schalen 121.
Schiffe 229.
Schilde 219.
Schlüſſel 23.
Schmuck 175 ff.
Schnellwage 173.
Schöpfkelle 117.
Schränke 62.
Schreibgerät 169.
Schüſſeln 109.
Schwerter 223.
Seſſel 33 ff.
Siebe 104.
Sitzmöbel 31 ff.
Skyphos 122.
Sofas 46.
Soldatengürtel 218.
Speiſegeſchirr 109.
Spiegel 136; Spiegelkapſeln 140.
Stengelgläſer 124.
Stilus 169.
Strigiles 133.
Stuckverzierungen 16 ff.
Stühle 33 ff.
Tafelgerät 109 ff.
Teller 109.
Teppiche 12. 20.
Terrakotta-Ornamente 19.
Thonlampen 79.
Thronſeſſel 41.
Thüren 12. 21.
Thürklopfer 22.
Thymiaterion 162.
Tintenfäſſer 171.
Tiſche 53.
Toilettengerät 136 ff.
Torques 180. 224.
Totenkränze 179.
Trigonon 167.
Trinkgerät 114 ff.
Truhen 63.
Urnen 100.
Vorhänge 12. 20.
Vorratsgefäße 96.
Wachstäfelchen 170.
Wände 4, 14.
Wärmherd 106.
Wage 172.
Wagen 226.
Wandmalerei 6 f.
Wannen 129.
Waſſerleitungshahn 28.
Wehrgehänge 224.
Weihrauchbüchſen 163.
Weihwaſſerkeſſel 164.
Weinkanne 117.
Weinkühler 116.
Weinſieb 104.
Zoſter 217.

ASHMOLEAN MUSEUM OXFORD

Druck von Greßner & Schramm in Leipzig.


Digitized by Google

Digitized by Google